

Kandinsky de a stabili anume corespondențe stabile și obiective între sunete și culori, era de actualitate în epocă, în special în Rusia și mult studiată de Skriabin. Kandinsky o interpretează, mai puțin tehnicist, în concepția lui despre emoționalitatea artei.

Un alt capitol important, cu un pronunțat caracter didactic, este consacrat culorilor, îmbinării și efectelor lor. Expunerea nu rămâne însă niciodată seacă, pur artistică, ci are permanent în vedere funcția spirituală a fiecărui element care intră în componența actului de a picta. Exemplificările lui Kandinsky sunt de altfel luate din diferite momente ale istoriei artelor, ceea ce dă o consistență sporită analizelor sale. Și aici dimensiunea romantic-etică a lui Kandinsky se menține la același tonus entuziast, uneori aproape extatic. Iar concluzia cărții încununează acest mic manual de învățare a speranței și încrederii în viitorul omenirii și al culturii, pe care Kandinsky le înțelege în spiritul umanismului goetheean trecut prin filtrul antropozofiei lui Rudolf Steiner al cărui adept Kandinsky era, și impregnat de lumea valorilor romantismului german*.

AMELIA PAVEL

Wassily Kandinski

spiritualul în artă



Editura Meridiane

Pe copertă:

WASSILY KANDINSKY
Săgeata (detaliu)
1943
ulei pe carton, 42 x 58 cm
BASEL, Kunstmuseum.

Wassily Kandinsky

spiritualul în artă

Traducere
și prefață de
AMELIA PAVEL

KANDINSKY
Über das Geistige in der Kunst
R. Piper Verlag, München, 1911

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

ISBN 973-33-0266-X

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1994

A. GENERALITĂȚI

Kandinsky de a stabili anume corespondențe stabile și obiective între sunete și culori, era de actualitate în epocă, în special în Rusia și mult studiată de Skriabin. Kandinsky o interpretează, mai puțin tehnicist, în concepția lui despre emoționalitatea artei.

Un alt capitol important, cu un pronunțat caracter didactic, este consacrat culorilor, îmbinării și efectelor lor. Expunerea nu rămâne însă niciodată seacă, pur artizanală, ci are permanent în vedere funcția spirituală a fiecărui element care intră în componența actului de a picta. Exemplificările lui Kandinsky sunt de altfel luate din diferite momente ale istoriei artelor, ceea ce dă o consistență sporită analizelor sale. Și aici dimensiunea romantic-etică a lui Kandinsky se menține la același tonus entuziast, uneori aproape extatic. Iar concluzia cărții încununează acest mic manual de învățare a speranței și încrederii în viitorul omenirii și al culturii, pe care Kandinsky le înțelege în spiritul umanismului goetheean trecut prin filtrul antropozofiei lui Rudolf Steiner al cărui adept Kandinsky era, și impregnat de lumea valorilor romantismului german*.

AMELIA PAVEL

* cf. Sixten Ringbom, *Kunst in der „Zeit des grossen Geistigen“*, în „Jahresring 40“ *Mythologie der Aufklärung, Geheimlehre der Moderne*, München, 1993.

I. INTRODUCERE



Orice operă de artă este copilul vremii sale, adesea și izvorul felului nostru de a simți.

Fiecare epocă de cultură generează propria-i artă, irepetabilă. Străduința de a reda viața unor principii artistice din trecut, nu poate produce altfel de opere decât cel mult asemănătoare unui copil născut mort. Ne-ar fi, de pildă, cu neputință, să simțim și să trăim pe plan interior la fel ca vechii greci. De aceea și eforturile – să zicem – de a aplica în sculptură principiile estetice eline duc doar la crearea unor forme asemănătoare celor din Grecia antică, dar în esență pe veci neînsufleteite. Asemenea imitații seamănă cu modul de a imita al maimuțelor. Exterior judecând, mișcările maimuței par identice cu cele umane. Șade maimuța și ține în fața nasului o carte, o răsfoiește, are aerul că se gândește la ceva, dar un sens interior al acestor mișcări lipsește cu desăvârșire.

Există însă o altfel de asemănare exterioară a formelor artistice, la baza căreia stă o necesitate de mare importanță. Este corespondența dintre aspirațiile *interioare* ale unei atmosfere moral-spirituale de ansamblu; dintre năzuința de a atinge țeluri deja urmărite în esență, ulterior însă abandonate, și forme artistice folosite în mod logic cândva în trecut și cu succes, puse în slujba acelorași aspirații. În acest fel s-au putut naște – în parte

cel puțin — simpatia, înțelegerea noastră pentru primitivi, chiar înrudirea interioară cu ei. Ca și noi, acei artiști cu suflet pur se străduiau să transpună în operele lor esența interiorității, efort care implica de la sine renunțarea la orice aspecte exterioare și întâmplătoare.

Acest important punct de contact interior rămâne totuși un punct. Sufletul nostru care, după o lungă perioadă de materialism, abia începe să se trezească, tăinuiește germenii deznădejdiei de a nu cunoaște credința, de a fi fost lipsit de scop și ideal. Coșmarul concepțiilor materialiste, care au făcut din viața universului un joc malefic lipsit de țel, încă nu a pierit în întregime. Sufletul pe cale de a se trezi se mai află încă sub puternica impresie a acestui coșmar. Doar o firavă lumină pâlpâie ca o picătură într-un uriaș cerc negru. Această lumină firavă este doar o presimțire, pe care sufletul nu se încumetă pe deplin s-o privească, în dubiu fiind dacă ea poate fi altceva decât un vis, cercul negru fiind realitatea. Îndoieli de acest fel și suferințele încă apăsătoare generate de filozofia materialistă deosebesc puternic sufletul nostru de cel al „primitivilor“. În sufletul nostru există fisuri; el sună, dacă știi să-l atingi, ca un vechi vas prețios, cu crăpături, găsit îngropat în pământ. De aceea, înclinarea spre primitivitate, așa cum o trăim în momentul de față, nu poate fi în actuala formă, împrumutată de fapt, decât de scurtă durată.

Aceste două feluri de asemănare ale artei noi cu forme ale unor vremuri de demult sunt, precum se poate ușor constata, diametral opuse. Primul este de ordin exterior și de aceea, nu are nici un viitor. Al doilea este de ordin interior și ascunde în sine sămânța viitorului. După o perioadă de ispite materialiste de care spiritul părea să fi fost doborât, reușind până la urmă să scape totuși ca de o ispită vicleană, el începe acum, ascuțit de lupte și suferințe, să-și ridice capul. Sentimentele mai puțin nuanțate, cum ar fi frica, bucuria, jalea etc., care puteau oferi un conținut artei și în acea perioadă a ispitelor, nu vor mai fi acum de mare atracție pentru

artist. El va căuta să aducă la lumină o simțire mai subtilă, sentimente fără nume precis. Artistul însuși trăiește azi o viață complexă, mai rafinată, iar opera rezultată va provoca în mod necesar privitorului receptiv emoții mai subtile, care nu pot fi cuprinse în cuvinte.

Privitorul de azi este însă arareori capabil de astfel de vibrații. El caută în opera de artă fie o pură imitare a naturii care poate sluji unor scopuri practice (ca portretul în sensul obișnuit al cuvântului) sau drept copie după natură, oarecum interpretată, fie o pictură „impresionistă“, fie, în sfârșit, „stări de spirit travestite în forme naturale“* (ceea ce s-ar numi „Stimmung“ — dispoziție afectivă)*. Toate aceste forme, dacă sunt cu adevărat artistice, își împlinesc scopul și devin hrană spirituală (chiar și în primul caz), în chip deosebit în cazul al treilea, în care privitorul poate descoperi o consonanță cu propriu-i suflet. Firește că o astfel de consonanță (sau disonanță) nu poate să rămână goală de sens sau superficială, ci „dispoziția afectivă“ a operei va putea adânci — și ilumina starea de spirit a privitorului. În orice caz astfel de opere vor feri sufletul de înăsprire. Dimpotrivă, ele îl vor menține la o anume înălțime, întocmai ca o cheie de acordat corzile unei viori. Totuși, rafinarea și extensia în timp și spațiu a acestui sunet al sufletului rămân unilaterale și nu epuizează posibilitățile artei de a acționa.

Să presupunem o clădire, mare sau foarte mare, mai mică sau mijlocie, împărțită în diferite încăperi. Să presupunem că toți pereții sunt acoperiți cu pânze mici, mari, mijlocii. Uneori cu mii de pânze. Pe suprafața lor sunt redată, cu ajutorul culorilor, fragmente de „natură“: animale în umbră și lumină, adăpându-se, stând pe malul apei, culcate în iarbă; în apropiere, o răstignire a

* Din păcate și acest cuvânt, căruia îi revine sarcina de a desemna strădaniile unui suflet viu de artist, a fost maltratată și în cele din urmă baljocorit. A existat oare vreodată un cuvânt mareț, pe care mulțimea să nu-l fi desacralizat de îndată ?

lui Christos, reprezentată de un artist care nu crede în Christos; flori, figuri omenesti șezând, umblând, adesea nuduri, multe femei goale (văzute adesea în racursiu din spate), mere și vase de argint, portretul cutărui consilier intim N, un apus de soare, o doamnă în roz, rațe în zbor, portretul baroanei X, găște în zbor, o doamnă în alb, viței la umbră, pete de soare strident galbene, portretul Excelenței sale X, o doamnă în verde. Toate acestea sunt cu grijă tipărite într-o carte: nume de artiști, nume de tablouri. Oameni țin aceste cărți în mâini, merg de la un tablou la altul, răsfoiesc pagini și citesc nume. Apoi pleacă, la fel de săraci sau bogați ca atunci când au intrat în clădire și sunt de îndată absorbiți de interesele lor care nu au nici o legătură cu arta. De ce au venit? În fiecare tablou este tainic cuprinsă o întreagă viață, o viață cu multe chinuri, îndoieli, cu ore de entuziasm și de lumină.

Încotro se îndreaptă această viață? Spre ce strigă sufletul artistului, atunci când a luat și acest suflet parte la creație? Ce vrea să vestească? „Să aducă lumină în adâncul inimii omenesti este meseria artistului“, spune Schumann. „Pictorul este un om care știe să deseneze și să picteze orice“, spune Tolstoi.

Din aceste două definiții ale activității artistice trebuie s-o alegem pe a doua, dacă ne gândim la expoziția mai sus descrisă: pe pânză iau naștere, cu mai multă sau mai puțină libertate de spirit, virtuozitate și brio, obiecte care se îmbină într-o „pictură“ mai fină sau mai grosolană. Armonizarea ansamblului pe pânză este calea care duce spre operă. Această operă este privită cu ochi indiferenți și cu răceală. Cunoscătorii admiră „factura“ (așa cum ar admira un dansator pe sârmă) și degustă „pictura“ (așa cum deguști un pepene). Sufletele înfometate rămân însă cu foamea lor. Mulțimea de oameni umblă agale prin săli și găsește că pânzele sunt „drăguțe“ sau „grozave“. Omul care ar fi avut ceva de spus oamenilor nu le-a spus nimic, iar cel care ar fi putut auzi, n-a auzit nimic.

Aceasta este situația din artă pe care o numim *l'art pour l'art*.

Această anihilare a sunetului interior, care este viața culorilor, această risipire în gol a forțelor artistului este „arta pentru artă“.

Pentru îndemânarea, pentru inventivitatea și capacitatea lui emoțională, artistul își caută recompensa sub formă materială. Scopul lui devine satisfacerea ambiției și a avidității. În locul unei munci intense în comun a artiștilor ia naștere o luptă pentru bunuri. Se deplânge concurența prea mare și supraproducția. Ură, părtinire, spirit de castă, invidie, intrigi sunt rezultatele unei astfel de arte lipsite de țel, materialiste*.

Privitorul se distanțează liniștit de artistul care, într-o artă prădată de finalitatea ei își vede nu scopul vieții, ci tinde spre alte obiective, mai înalte.

„A înțelege“ înseamnă a-l aduce pe privitor, prin exercițiu, la punctul de vedere al artistului. S-a spus mai sus că arta este copilul vremii sale. O astfel de artă nu poate decât să repete, pe cale artistică, ceea ce, în atmosfera prezentă, există clar și predominant ca realitate. Această artă, care nu cuprinde în ea potențe ale viitorului, care deci nu este decât un copil al epocii și niciodată nu va ajunge să gesteze matern viitorul, este o artă castrată. Ea are viață scurtă și moare moralmente atunci când se schimbă atmosfera în care a luat formă.

Cealaltă artă, capabilă de dezvoltări ulterioare, își are și ea rădăcinile în spiritualitatea vremii sale, dar, în același timp, în loc să fie doar un ecou și oglindă a acesteia, are o forță profetică însuflețitoare, cu efecte posibile la mari distanțe în timp și spațiu.

* Puținele excepții izolate nu înlătură această întristătoare și funestă imagine; chiar și excepțiile sunt, în principal, artiști al căror crez este *l'art pour l'art*. În acest fel slujesc ei un ideal mai înalt care, în ansamblu este o risipă fără țel a forțelor. Frumusețea exterioară este un element formativ al atmosferei spirituale. În afară de latura lui pozitivă (de vreme ce frumosul egalează binele) apare efectul negativ al nefolosirii talentului până la capăt (talenf în sensul Evangheliei).

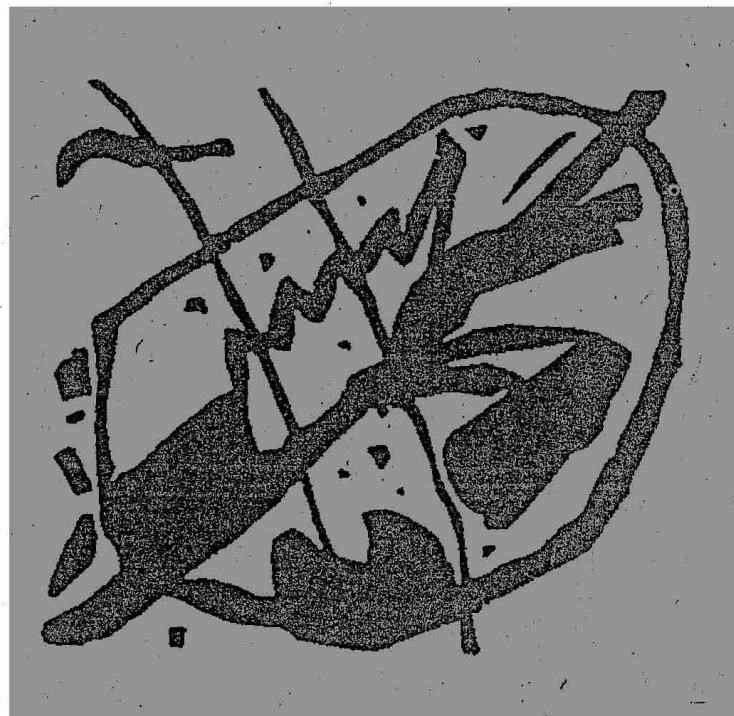
Viața spirituală, din care face parte și arta, fiind unul din cei mai puternici agenți ai acestei vieți, este în esența ei o mișcare de înaintare și înălțare complicată, dar precisă și ușor accesibilă. Această mișcare este mișcarea cunoașterii. Ea poate lua forme variate, în fond, însă păstrează mereu același înțeles interior și scop.

Rămân însă învăluite în întuneric cauzele care fac necesară o astfel de mișcare de înaintare și înălțare, „cu sudoarea frunții“, prin suferințe, rău și chinuri. După ce o treaptă este atinsă și mulți bolovani sunt înlăturați din drum, o invizibilă mână malefică aruncă în cale alte pietre, care uneori par să astupe cu totul această cale, făcând-o de nerecunoscut.

Deodată însă apare, inevitabil, un om ca noi toți, dar care deține, tainic implantată în el, o putere a „privitului“.

Este un om care vede lucrurile și le arată. De acest dar elevat, pe care adesea îl poartă ca pe o cruce, ar voi uneori să se elibereze, însă nu reușește. Sub focul batjocurii și al urii, el trage după sine greul car, împotmolit în bolovani, al vieții umane.

Adesea nu mai rămâne nimic pe pământ din *eul* lui trupesc; atunci se încearcă redarea acestei corporalități, prin toate mijloacele, prin marmură, fier, bronz, piatră, la dimensiuni gigantice. Ca și cum ceva esențial ar exista în corporalitatea unor martiri slujitori divini ai umanității, care disprețuiau materia și serveau numai *spiritualul*. În orice caz, această recurgere la marmură este dovada că un număr mai mare de oameni a ajuns la același punct al stării lucrurilor, în care odinioară se afla cel omagiat astăzi.



II. MIȘCAREA

Un triunghi de mari dimensiuni, divizat în părți inegale, cu porțiunea cea mai ascuțită îndreptată în sus – iată o schemă exactă a vieții spirituale. Cu cât ne îndreptăm mai în jos, cu atât mai mari, mai late, mai cuprinzătoare și mai înalte devin porțiunile triunghiului divizat.

Întregul triunghi se mișcă încet, abia perceptibil, înainte, înapoi și în sus, iar acolo unde „astăzi” identificăm vârful cel mai înalt, se va afla „măine”^{*} porțiunea următoare; prin urmare, ceea ce astăzi este accesibil numai vârfulor, ceea ce rămâne pentru tot restul triunghiului o fantazare de neînțeles, va deveni mâine un conținut al vieții, plin de tâlc și sentiment pentru a doua porțiune a triunghiului. În vârful vârfului se află uneori un singur om. Privirea lui, plină de bucurie, seamănă de fapt cu o tristețe lăuntrică incomensurabilă. Nici cei mai apropiați lui nu-l înțeleg. Indignați, îl numesc escroc sau candidat la casa de nebuni. Astfel a stat Beethoven singur^{**} pe înălțimi în tot timpul vieții. De câți ani a fost nevoie, până când fragmente mai mari ale triunghiului să ajungă la punctul în care el s-a aflat absolut singur. Și

^{*} Acest „astăzi” și „măine” se aseamănă, ca sens interior, cu „zilele” biblice ale creației.

^{**} Weber, compozitorul operei „Freischütz”, spunea despre simfonia a VII-a de Beethoven: „Acum extravagantele acestui geniu au atins punctul *nec plus ultra*; Beethoven se poate pregăti pentru „casa

în ciuda tuturor monumentelor – oare sunt mulți cei care într-adevăr s-au înălțat până la acel punct?”

În toate porțiunile triunghiului divizat se găsesc artiști. Fiecare din cei în stare să privească dincolo de granițele propriului spațiu este un profet al mediului său și sprijină mișcarea, ajutând carul greu de urnit. Dacă însă nu are o vedere ascuțită sau în scopuri și din motive josnice își întoarce privirea ori o folosește denaturat, atunci de îndată va fi pe deplin înțeles și omagiat de toți camarazii aceluiași spațiu. Cu cât acest spațiu este mai mare (deci cu cât se află mai jos) cu atât mai mare va fi mulțimea care va înțelege cuvintele artistului. Este limpede că fiecare din porțiunile spațiului divizat jinduiește, conștient sau (mai adesea) inconștient, după o pâine spirituală corespunzătoare. Această pâine îi va fi oferită de artistul ei; mâine, o altă porțiune o va dori și ea.

Această reprezentare schematică nu epuizează, firește, întreaga imagine a vieții spirituale. Între altele, de pildă, nu prezintă una din umbrele ei, marea ei pată neagră. Se întâmplă astfel prea des ca acea pâine spirituală să ajungă a fi o hrană pentru unii care trăiesc deja în sfere mai înalte. Pentru ei, o asemenea pâine se transformă în otravă: în doze mici acționează astfel încât face ca un suflet al sferelor mai înalte să coboare treptat într-una mai joasă; consumată în doză mare, această otravă provoacă o cădere care azvârle sufletul din ce în ce mai în jos. Într-unul din romanele sale, Sienkiewicz compară viața spirituală cu înotul: cine nu lucrează neîncetat și nu luptă încontinuu împotriva tendinței de scufundare, acela va dispărea cu siguranță. În acest sens, darul natural al unui om, „talentul” (în sensul Evangheliei) poate

de nebuni”. Despre tensionatul pasaj al primei fraze cu „mi”-ul ei bătând ca o inimă, abatele Stadler, atunci când l-a auzit pentru prima oară, a exclamat spre un vecin: „Mereu revine același „mi” – fiindcă nu-i vine nimic altceva în minte acestui tip fără talent.”

^{*} Nu sunt unele monumente un trist răspuns la această întrebare ?

deveni un blestem, nu numai pentru artistul înzestrat cu acest talent, ci și pentru toți cei care mănâncă din aceea pâine otrăvită. Este vorba despre artistul care-și folosește forța pentru a flata nevoi de ordin inferior; într-o formă presupus artistică, el prezintă un conținut impur, adună elemente firave, le amestecă fără oprire cu altele de proastă calitate, înșală oamenii și îi ajută să se înșele pe ei înșiși, convingându-se pe ei și convingându-i pe ceilalți că sunt însetați de spiritualitate și că reușesc să astâmpere această sete spirituală cu apa celor mai pure izvoare. Opere de acest fel nu vor ajuta însă mișcarea de elevație spirituală; dimpotrivă, o blochează, împing înapoi efortul spre progres și răspândesc în jur ciuma răului.

Asemenea perioade, în care arta nu are reprezentanți de seamă, în care lipsește pâinea duhovnicească, sunt perioade ale decaderii universului spiritual. Fără încetare se prăbușesc suflete din înălțime în adâncuri, iar triumghiul pare în întregime imobil. Sau pare a se mișca doar înapoi. În astfel de timpuri oarbe și mute, oamenii pun un preț deosebit pe succesele de ordin exterior, se preocupă de bunuri materiale și salută ca faptă măreață progresul tehnic care nu servește și nu poate servi decât trupului. Forțele pur spirituale sunt, în cel mai bun caz, subestimate; deși în genere nici măcar nu sunt luate în seamă. Însingurații înfometăți și vizionari sunt batjocoriți sau luați drept nebuni. Rarele suflete însă, care nu pot fi năpădite de somn și care resimt impulsul obscur către viața spirituală, cunoaștere și progres, produc, în corul grosolan material, un sunet neconsolat și jalnic. Se lasă treptat noaptea spiritului, tot mai adâncă. Atmosfera se face tot mai cenușie în jurul unor astfel de suflete înspăimântate, iar purtătorii lor, chinuiți de îndoieli și epuizați, preferă adesea prăbușirea subită, năvalnică, în întuneric, acestei înnoptări treptate.

Artă, care în asemenea vremuri duce o viață umilă, este folosită în scopuri exclusiv materiale. Ea își caută conținutul în *materia brută*; pe cea subtilă n-o cunoaște.

Realitățile obiectuale a căror redare arta o consideră scopul ei unic rămân mereu aceleași. Problema lui „ce” în artă dispăre în aceste condiții *eo ipso*. Nu mai rămâne decât întrebarea „cum” o realitate corporală va fi redată de artist. Această întrebare devine un crez. Din artă a fost extirpat sufletul.

Pe acest făgaș al lui „cum” arta își continuă drumul. Se specializează, devine accesibilă numai artiștilor, care încep să deplângă indiferența privitorilor față de operele de artă. Deoarece artistul nu are de obicei în asemenea vremuri de spus prea multe lucruri, intrând în vizorul atenției chiar și prin cel mai modest mod de a fi „altfel” și fiind remarcat tocmai din acest motiv, de anumiți mecenăți și cunoscători de artă (ceea ce îi aduce eventual în continuare mari venituri !) se va năpusti asupra unei arte aparent ușor de cucerit, o mare mulțime de oameni abili, superficial-dotați. În oricare „centru artistic” trăiesc mii de asemenea artiști, din care majoritatea nu caută altceva decât o nouă „manieră” și nu creează altceva decât sumedenii de opere lucrate fără entuziasm cu inimă rece și suflet somnolent.

„Concurența” crește. Sălbatica vânătoare după succes împinge căutările tot mai mult spre efectele exterioare. Grupuri mici care, întâmplător, au reușit să iasă din acest haos artistic și imagistic, se baricadează în adăposturile cucerite de ei. Publicul rămas în urmă privește lucrurile fără a le înțelege, pierde interesul pentru o astfel de artă și îi întoarce liniștit spatele.

În ciuda tuturor acestor amăgiri, în ciuda haosului și voracității, în realitate acel triumghi al spiritualității înaintează și se înalță încet dar sigur, cu o forță de neînvins.

Invizibil, Moise coboară de pe munte, vede dansul în jurul vițelului de aur, și aduce cu sine o nouă înțelepciune pentru oameni.

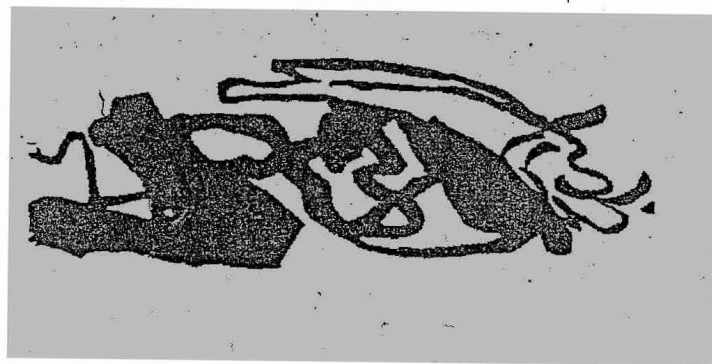
Limbajul lui, nesesizabil maselor, va fi totuși auzit, mai întâi de artist. La început, în chip inconștient, nici

de ei însuși chiar sesizabil, el va răspunde totuși apelului. În chiar întrebarea „cum?”, zace sâmburele ascuns al vindecării. Iar dacă acest „cum?” rămâne, în general, fără rezultat, există totuși în acel „altfel” (adică ceea ce numim încă și astăzi „personalitate”), posibilitatea de a vedea în obiectul real nu numai materialitatea dură, dar și ceva mai puțin corporal decât realul perioadei realiste, care trebuie redat numai „așa cum este”, „fără intervenția fantazării”.*

Dacă acest „cum” include și emoțiile artistului și este în stare să iradieze trăirile lui cele mai nuanțate, atunci arta se și află în pragul drumului pe care, mai târziu, va găsi negreșit acel cândva pierdut „ce”, devenit pâinea spirituală a actualului început de reînviere spirituală. Acest nou „ce” nu va mai fi acel „ce” material, figurativ, al perioadei depășite, ci un *conținut artistic*, suflet al artei fără de care trupul ei (factorul „cum”) nu poate duce o viață pe deplin sănătoasă; întocmai ca omul – fie individ, fie popor.

Acest „ce” este conținutul pe care numai arta îl poate cuprinde și exprima cu limpezime prin mijloacele ei specifice.

* Aici vine adesea vorba despre materialitate și nonmaterialitate, precum și despre stările intermediare, care sunt desemnate ca „mai mult sau mai puțin” materiale. Este oare *totul* materie? Este *totul* spirit? Oare deosebiri pe care le postulăm între materie și spirit, n-ar putea fi doar trepte ale materiei sau trepte ale spiritului? Gândul denumit un produs al „spiritului” în știința pozitivă este tot materie, numai că ea nu este receptară ca atare decât de simțuri fine, nu de simțuri grosolane. Ar însemna că este spirit numai ceea ce mâna trupului nu poate pipăi? În această mică scriere, problema nu poate fi discutată mai mult și este suficient să ne mărginim a nu face delimitări prea tranșante.



III. COTITURĂ SPIRITUALĂ

Triunghiul spiritual înaintează și se înalță cu încetul. Astăzi unul din marile lui compartimente inferioare ajunge la primele cuvinte de ordine ale „crez“-ului materialist; pe plan religios vorbind, reprezentanții lui poartă diferite denumiri. Se numesc evrei, catolici, protestanți, etc. În realitate sunt însă atei, fapt pe care cei mai curajoși sau cei mai mărginiți îl recunosc deschis: „Cerul“ s-a golit, „Dumnezeu e mort“. Politic vorbind, aceste persoane sunt adepți ai reprezentării populare sau republicani. Teama, aversiunea și ura pe care le întrețineau ieri împotriva acelor puncte de vedere, le-au transferat astăzi asupra anarhiei, despre care nici nu știu nimic, în afară de numele ei care le inspiră spaimă. Sub aspect economic acești oameni sunt socialiști. Ei ascultă sabia dreptății spre a da lovitura de moarte hidrei capitaliste și a decapita răul.

Locuitorii acestui spațiu important al triunghiului nu au rezolvat niciodată singuri vreo problemă și au fost mereu trași în căruța vieții de alți oameni cu mult superiori lor și care s-au sacrificat pe ei înșiși; ei nu știu de aceea nimic despre toate aceste deplasări, observate numai de la distanță. De aceea își și închipuie că deplasările au fost un lucru foarte ușor, și cred în rețete cărora să nu le poată obiecta nimic și în mijloace eficiente, fără greș. Spațiul și mai jos situat va fi atras

orbește spre aceleași înălțimi de cel mai sus descris. În același timp însă, rămâne încă ferm atașat de vechea poziție, înfricoșându-se de aventurarea în necunoscut și de posibilele ei amăgiri.

Cei din spațiile situate mai la înălțime sunt, religios vorbind, nu orbește atei, ci își pot întemeia lipsa de credință în Dumnezeu pe cuvintele altora (de pildă pe fraza lui Virchow; nedemnă de un savant: „am disecat multe cadavre, dar niciodată n-am descoperit undeva vreun suflet“). Din punct de vedere politic, ei sunt frecvent republicani, se pricep la diferite moravuri parlamentare, iar din ziare citesc articolele politice de fond. Din punct de vedere economic, sunt socialiști de nuanțe variate și în stare să-și susțină „convingerile“ cu numeroase citate. (De la citate din *Emma* lui Schweitzer, prin *Legea de fier* a lui Lassalle, la *Capitalul* lui Marx și încă mai departe).

În aceste spații mai înalte apar treptat și alte rubrici, care lipseau în cele descrise până-acum: știința și arta, de care aparțin și muzica și literatura.

Din punct de vedere științific, acești oameni sunt pozitivisti și recunosc numai ceea ce poate fi cântărit, măsurat. Restul este considerat de ei o prostie, uneori nocivă, așa cum considerau ieri teoriile „demonstrate“ astăzi.

În artă sunt naturaliști, însă până la o anume limită stabilită de alții și în care tocmai de aceea au o nezdruncinată încredere, recunoscând și prețuind personalitatea, individualitatea și temperamentul artistului.

În aceste compartimente superioare, în ciuda unei bune ordini vizibile, a siguranței și nelipsitelor principii există totuși o „frică“ tănuită, o confuzie, o pendulare și o incertitudine, asemănătoare celeia din capetele pasagerilor unui mare și solid transatlantic, atunci când, în plin ocean, cu țarmurile dispărute în ceață, se adună nori grei și un vânt întunecat ridică apa în valuri negre și înalte. Incertitudinea se datorează educației lor, faptului

cunoscut că savantul, omul de stat și artistul, admirat astăzi, ieri încă mai era ironizat, socotit un veleitar, un escroc, un cârpaci nevrednic de a fi luat în serios.

Și cu cât compartimentul din triumghi se află mai sus, cu atât mai vizibile, mai precis conturate se ivesc această frică, această nesiguranță. Căci mai întâi există ici și colo ochi în stare să privească și singuri, capete care sunt capabile să sintetizeze lucrurile. Astfel de oameni dotați se întreabă: dacă această înțelepciune de alaltăieri a fost dată peste cap de cea de ieri, iar aceasta de cea de astăzi – nu devine posibil și ca înțelepciunea de azi să fie răsturnată de cea de mâine? Iar cei mai temerari dintre ei răspund: „lucrul este de domeniul posibilităților.“

În al doilea rând, există ochi în stare să vadă ceea ce știința actuală „încă nu poate explica“. Astfel de oameni se întreabă: „va putea oare știința, pe drumul pe care de multă vreme îl parcurge, să ajungă la soluționarea enigmelor? Și dacă reușește, va putea cineva să se bizuie pe răspunsurile ei?“ În aceste compartimente există savanți de înalt profesionalism care-și pot aminti cum fapte certe recunoscute azi de orice academie, nu au fost de la bun început acceptate. Aici se găsesc și specialiști în artă care scriu cărți apreciate și bogate în idei adânci despre o artă care ieri încă părea fără sens. Cu ajutorul acestor cărți, ei înlătură bariere, peste care arta a sărit de mult, și instalează altele, care de astă dată trebuie să rămână stabile și pentru totdeauna pe noul loc. În cursul acestei ocupații, acei specialiști nu observă că ei ridică barierele nu în fața, ci în urma artei. Dacă mâine vor observa acest lucru, vor scrie noi cărți și vor muta rapid barierele mai departe. Iar această ocupație va continua fără vreo schimbare, până când se va recunoaște că un principiu exterior artei nu poate rămâne valabil decât pentru trecut și niciodată pentru viitor. Nu poate să existe vreo teorie a unui asemenea principiu, valabilă pentru drumul în continuare situat în imperiul non-materialității. Nu poate exista o cristalizare materială pentru ceva care încă nu

există pe plan material. Spiritul capabil să indice drumul spre imperiul viitorului, va putea fi recunoscut numai prin sentiment (către care talentul artistului ne îndreaptă direct). Teoria este lanterna care luminează formele cristalizate de ieri, ca și ceea ce a existat încă înaintea lor (cf. și cap. VII, Teoria).

Iar dacă ne urcăm și mai sus, constatăm o și mai mare confuzie, ca într-un mare oraș construit solid după toate regulile arhitectonice și matematice, care, subit, ar fi zguduit de o incomensurabilă forță. Oamenii care trăiesc aici, trăiesc într-adevăr într-un fel de oraș spiritual în care, dintr-odată, acționează forțe, la care arhitecții și matematicienii spiritului nu s-au gândit. Aici, o parte a zidului gros s-a prăbușit ca un castel de cărți de joc. Aici, un turn colosal, clădit din mulți stâlpi ascuțiți, înalți până la cer, spirituali, „nemuritori“, zace în ruine. Vechiul cimitir uitat se clatină. Vechi morminte uitate se deschid și duhuri uitate se ridică de acolo. Soarele meșterit atât de artistic este acoperit de pete și se întunecă: unde se află un înlocuitor pentru lupta cu întunericul?

În acest oraș trăiesc și oameni surzi, amețiți de înțelepciuni străine, care nu aud zgomotul prăbușirii; care nici nu mai văd, orbiți de înțelepciuni străine. Ei spun: soarele nostru devine tot mai luminos și curând ultimele lui pete vor dispărea. Dar și acești oameni vor auzi și vor vedea adevărul.

Iar și mai sus, va pieri *orice frică*. Acolo se desfășoară o activitate care scutură cu îndrăzneală stâlpii instalați de oameni. Acolo găsim și savanți de meserie care examinează și reexaminează materia, care nu se sperie de nici o întrebare, și care pun la îndoială realitatea materiei, până ieri temelie și sprijinul întregului univers. Teoria electronilor, adică a electricității în mișcare, menită să înlocuiască total materia, își găsește în momentul de față constructorii temerari care depășesc, ici și colo, limita prudenței și pier în lupta pentru cucerirea noii cetăți a științei, întocmai ca niște

soldai care uită de sine, jertfindu-se în asaltul unei fortărețe încăpăținate. Dar „nu există fortăreață care să nu poată fi cucerită“. Pe de altă parte, se înmulțesc sau devin mai des cunoscute *fapte* din cele pe care știința de ieri le întâmpina cu obișnuitul cuvânt „înșelăciune“. Chiar și ziare, aceste – în cea mai mare parte – slujnice supuse ale succesului și plebei, practicând comerțul cu „ceea ce vă place“, se văd silite în unele cazuri să-și domolească tonul ironic al relatărilor sau chiar să renunțe la ele. Diferiți savanți, printre care se aflau și materialistii cei mai puri, își consacră forțele cercetării științifice a faptelor enigmatice care nu mai pot fi nici trecute sub tăcere, nici contestate*.

Pe de altă parte se mărește, în sfârșit, numărul oamenilor care nu-și mai pun nici o speranță în metodele științei materialiste cu privire la problemele referitoare la „nonmaterie“ sau la o materie inaccesibilă simțurilor noastre. Întocmai ca în arta care-și caută sprijin la primitivi, acești oameni se îndreaptă spre timpuri pe jumătate uitate cu metodele lor pe jumătate uitate, spre a găsi un ajutor. Aceste metode mai sunt încă vii la popoare pe care, de la înălțimea cunoștințelor noastre, ne-am obișnuit să le privim cu milă și dispreț.

Între aceste popoare se numără, de exemplu indienii care, din când în când, prezintă fapte enigmatice savanților culturii noastre, fapte care ori n-au fost luate în seamă, ori au fost izgonite ca niște muște sâcăitoare,

prin cuvinte* și explicații superficiale. Doamna H. P. Blawatsky a fost prima care, după lungi ani de ședere în India, a înnodat o legătură solidă între acești „sălbatic“ și cultura noastră. De aici înainte începe în această chestiune una din cele mai mari mișcări spirituale, care reunește astăzi un mare număr de oameni și chiar a dat o formă materială acestei uniuni spirituale prin „Societatea teozofică“. Societatea constă în loji care, pe drumul cunoașterii *interioare*, încearcă să se apropie de problemele spiritului. Metodele lor sunt constituite în contrast total față de cele pozitive, sunt împrumutate, în punctul lor de plecare, din procedee deja existente, repuse însă în circulație într-o formă relativ precisă**.

Teoria teozofică ce stă la baza acestei mișcări a fost elaborată de Blawatsky în formele unui catehism, în care elevul primește la întrebările sale răspunsurile precise ale teozofului. După spusele d-nei Blawatsky, teozofia se confundă cu *adevărul veșnic****. „Un nou mesager al adevărului venit din partea societății teozofice va găsi omenirea pregătită pentru solia sa: va exista o formă de expresie în care vor putea fi înveșmântate noile adevăruri; o organizație care, sub anumite aspecte, va aștepta sosirea soliei, spre a înlătura din calea ei obstacolele și greutatea materiale“ (p. 250). Mai presupune Blawatsky că „în secolul al XXI-lea pământul va deveni un paradis în comparație cu ceea ce este acum“ – cu această afirmație își încheie cartea. Oricum, chiar dacă tendința teozofilor de a crea o teorie

* Foarte frecvent se folosește în asemenea împrejurări cuvântul hipnoză, aceeași hipnoză căreia, în prima ei formă a mesmerismului, diferite academii i-au întors spatele.

** V. de ex. *Teozofia* d-rului Steiner și articolele sale, din „Gnoza luciferică“, despre cărările cunoașterii. Este indicat astăzi să se arate că o distincție între știința umanistă orientată antropozofic la Rudolf Steiner și teozofia de sursă orientală a doamnei Blawatsky, nu fusese încă la acea dată stabilită de Kandinsky, desigur fiindcă confruntări și dezbateri cu privire la cele două concepții opuse au avut loc abia în anii aceia.

*** H. P. Blawatsky, *Cheia teozofiei*, Leipzig, Max Altmann, 1907. Cartea a apărut în limba engleză la Londra, în 1889.

* Zollner, Wagner, Butleroff la Petersburg, Crookes la Londra și mai târziu Ch. Richet, C. Flammarion (chiar și ziarul parizian *Le Matin* a prezentat declarațiile acestuia, acum vreo doi ani, sub titlul „Constat faptele, dar nu le explic“.) În sfârșit, C. Lombroso, creatorul metodei antropologice în problema infracțiunii, trece, împreună cu Eusapia Palladino, la ședințe spiritiste conștiincios organizate și recunoaște fenomenele. Pe lângă alți savanți care se dedică pe cont propriu unor astfel de studii, se constituie treptat uniuni și societăți științifice, care urmăresc aceleași scopuri (de pildă, Societatea de studii psihice, care organizează chiar călătorii de studii în Franța, spre a informa publicul prin rapoarte perfect obiective despre rezultatele atinse).

și bucuria lor puțin prematură de a fi putut da curând un răspuns unui veșnic și imens semn de întrebare îl pot ușor transpune pe observator într-o dispoziție cam sceptică, rămâne totuși prezentă mișcarea spirituală de proporții, puternic activă într-o atmosferă spiritualizată, ajungând și sub această formă de sunet al mântuirii la nu puține inimi deznădăjduite învăluite în umbră și noapte, răsărind, ca o mână întinsă, dând ajutor și lumină.

Atunci când religia, știința și morala (ultima cu ajutorul puternicului sprijin al lui Nietzsche) sunt supuse unei zguduirii, iar stâlpii exteriori de susținere sunt amenințați de prăbușire, omul își întoarce privirea de la cele din afară spre sine însuși.

Literatura, muzica și arta sunt primele domenii, și cele mai sensibile, în care această orientare spirituală se face realmente simțită. Aceste domenii reflectă de îndată imaginea sumbră a prezentului și presimt valori care la început sunt sesizate la dimensiuni infinitesimale, doar de foarte puțini, în timp ce pentru marea mulțime a oamenilor ele nici nu există.

Domeniile artistice reflectă marele întuneric care iese la iveală, la început abia semnalizat. La rândul lor, ele se întunecă și se încântă. Pe de altă parte se distanțează de conținutul lipsit de suflet al vieții actuale și se îndreaptă către subiecte și împrejurări care lasă mână liberă strădaniilor și căutărilor nematerialiste ale sufletului însetat. Unul dintre acești poeți este, în domeniul literaturii, Maeterlinck. El ne-a condus într-o lume fantastică sau, mai bine spus, suprasenzorială. „Prințesa Maleine“, „Cele șapte prințese“, „Orbii“ etc. *nu sunt oameni* din alte vremuri, așa cum ni se înfățișează eroii stilizați ai pieselor lui Shakespeare. Sunt pur și simplu suflete tatonând în ceață, amenințate să se înăbușe în ceață și deasupra cărora plutește o forță invizibilă, sumbră. Întunericul spiritual, incertitudinea neștiinței și frica de ea constituie lumea eroilor lui Maeterlinck. Astfel, acesta este poate unul dintre primii profeți, din

primii reporteri și vizionari ai decăderii mai sus descrise. Întunecarea atmosferei spirituale, mâna distrugătoare și, în același timp, conducătoare, precum și teama disperată de ea, drumul pierdut, lipsa de îndrumător, se reflectă clar în aceste lucrări*.

Maeterlinck evocă o astfel de atmosferă în primul rând prin mijloace pur artistice, printre care elementele materiale (cetăți sumbre, nopți cu lună, mlaștini, vânt, bufnițe etc.) joacă un rol mai curând simbolic, fiind folosite în special ca sunet interior**.

Principalul procedeu al lui Maeterlinck stă în folosirea cuvântului. *Cuvântul este un sunet interior*. Acest sunet interior derivă parțial (sau poate în primul rând) din obiectul care, prin cuvânt, devine denumire. Dar atunci când cuvântul însuși nu poate fi văzut și este auzit doar numele lui, se naște în mintea ascultătorului o reprezentare abstractă, un obiect dematerializat, care de îndată trezește în „inimă“ o vibrație. Astfel, *copacul* din livadă, *verde, galben, roșu* înseamnă doar o împrejurare materială, o formă întâmplător materializată a copacului, pe care îl „simțim“ interior atunci când auzim cuvântul copac. Folosirea îndemânatică (în funcție de *simțirea* poetică) a unui cuvânt, repetarea lui

* Printre acești vizionari ai decăderii se numără în primul rând Alfred Kubin. Cu o forță de nestăvilit, cititorul este atras în atmosfera de groază a unui vid neîndurător. Această forță se desprinde din desenele, ca și din romanul lui, *Die andere Seite* (*Cealaltă față*).

** Atunci când la Petersburg, sub propria conducere a autorului, au fost reprezentate unele drame ale lui Maeterlinck, el însuși a dispus, la una din repetiții, să se pună în locul unui turn lipsă o simplă bucată de pânză. N-a considerat deci importantă confecționarea unui decor precis imitativ. A procedat la fel ca și copiii, cei mai mari fanțaști ai tuturor timpurilor, care, în jocurile lor, iau un băț drept cal sau, după fantezia lor, fac din ciori de hârtie întregi regimente de cavalerie, și apoi cu minimă atingere a unei ciorii transformă cavaleristul într-un cal (Din Kügelgen: Amintirile unui vârstnic). Acest caracter stimulator al fanteziei spectatorului joacă în teatrul actual un rol important. În acest sens scenografia rusă a lucrat deosebit de intens și a atins rezultate remarcabile. Este vorba de trecerea necesară, în teatrul viitorului, de la material la spiritual.

interioară necesară de două, de trei, de mai multe ori poate duce nu numai la amplificarea sunetului interior, dar este în stare să scoată la iveală și alte însușiri spirituale, încă nebănuite. În sfârșit, prin repetarea frecventă a cuvântului (joc agreat, uitat mai târziu de tineret) acesta își pierde înțelesul exterior al denumirii. La fel, va fi uitat chiar și înțelesul devenit abstract al obiectului desemnat, ivindu-se gol numai *sunetul* pur al cuvântului. Acest sunet „pur“ îl mai auzim poate în subconștient și în acordul cu obiectul real sau, mai târziu, abstractizat. În acest din urmă caz, sunetul pur trece pe primul plan și exercită o presiune directă asupra sufletului, care ajunge să fie supus unei vibrații fără obiect, vibrația încă mai complicată, aș spune, mai „suprasenzorială“ decât emoția creată de sunetul unui clopot, al unei corzi sonore, al unei scânduri căzute. La acest punct se deschid mari posibilități pentru o literatură viitoare. În formă embrionară această forță a cuvântului este deja folosită, de pildă, în „Serres chaudes“ (Sere calde). Acolo, în interpretarea lui Maeterlinck, un cuvânt care la prima impresie apare ca neutru capătă un sunet sumbru. Un cuvânt simplu, obișnuit, (de exemplu cuvântul *păr*) poate, printr-o folosire adecvat *resimțită*, să emane o atmosferă de descurajare, de disperare chiar. Așa procedează Maeterlinck. El ne indică drumul de-a lungul căruia observăm curând că tunetul, fulgerul și luna de dincolo de norii în mers sunt mijloace exterioare materiale care, pe scenă încă și mai mult decât în natură, amintesc de „omul negru“ al copilăriei. Mijloacele cu adevărat interioare nu-și pierd atât de repede forța și efectul*. Iar *cuvântul*, care are prin urmare două înțelesuri – mai întâi unul direct sesizabil și apoi unul interior, ascuns –, constituie adevărata substanță a *poeziei* și literaturii; o substanță pe care numai această

* Acest lucru apare evident în comparația dintre operele lui Maeterlinck și cele ale lui Poe. Este aici încă un exemplu de tranziție a mijloacelor artistice de expresie de la material la abstract.

formă de artă o poate folosi și prin care ea se adresează sufletului.

Ceva asemănător a făcut în *muzică* Richard Wagner. Celebrele lui leit-motive exprimă și ele efortul de a caracteriza eroul nu numai prin recuzita teatrală, prin fard și efecte de lumină, ci și printr-un anume *motiv precis*, adică printr-un procedeu pur *muzical*. Acest motiv este o modalitate de a exprima muzical o atmosferă spirituală ce-l precede pe erou și pe care acesta o iriază spiritual la mare distanță*.

Muzicienii cei mai moderni, de exemplu *Debussy*, prezintă impresii *spirituale* pe care le culeg adesea din natură, transformându-le în forme pur muzicale, în imagini ale spiritului. Tocmai de aceea este adesea comparat Debussy cu pictorii impresionisti considerându-se că el, întocmai ca și acei mari pictori, face din fenomene ale naturii – cu mijloace personale de mare valoare – scopul operelor sale. Adevărul aflat în aceste considerații este nu numai un exemplu pentru faptul că diferitele arte din zilele noastre învață unele de la altele și adesea se aseamănă în țelurile lor. Ar fi însă temerar să afirmăm că prin definirea aceasta, semnificația creației lui Debussy ar fi epuizată. În ciuda punctului de contact cu impresionistii, impulsul acestui muzician spre conținuturile interioare este atât de puternic încât în operele lui poate fi de îndată recunoscută țâșnirea sufletului sonor al prezentului, cu toate suferințele lui chinuitoare și nervii lui zdruncinați. Pe de altă parte, Debussy nu utilizează nici în imaginile „impresioniste“ o notație pe de-a-ntregul materială, caracteristică muzicii programatice, ci se limitează la exploatarea valorii *interioare* a fenomenului.

Asupra lui Debussy a avut o mare influență muzica

* Multe experimente au arătat că o astfel de atmosferă spirituală este prielnică nu numai eroilor, ci fiecărui om. Persoanele sensibile, de pildă, nu pot suporta să stea într-o cameră în care s-a aflat un om sufletește antipatic lor, și aceasta se întâmplă chiar dacă nu au știut nimic despre prezența lui.

rusă. (Mussorgski). De aceea nu este de mirare că Debussy are o anumite înrudire cu tinerii compozitori ruși, între care trebuie socotit în primul rând Skriabin. Între compozițiile celor doi există un sunet interior înrudit. Și sunt identice greșelile care-l indispon adesea pe ascultător: anume faptul că ambii compozitori sunt uneori smulși dintr-odată de pe teritoriul „noilor sonorități urâte“, pentru a urma seducțiile „frumuseții“ mai mult sau mai puțin convențională. Ascultătorul se simte adesea de-a dreptul lezat, simțindu-se încontinuu azvârlit ca o minge de tenis pentru plasa care desparte pe cei doi adversari: reprezentanții „frumuseții“ exterioare și pe cei ai „frumosului“ interior. Acest frumos interior este frumosul obținut prin renunțarea cerută de o superioară necesitate interioară la frumosul banal. Celui care nu este obișnuit cu așa ceva, firește că acest frumos interior îi apare urât, dat fiind că omul este în genere înclinat spre cele exterioare și nu recunoaște cu plăcere necesitatea interioară (Și aceasta mai ales astăzi!). Renunțând total la frumosul banal, socotind sacre toate mijloacele care împlinesc scopul autoexprimării, compozitorul vienez Arnold Schönberg este astăzi încă singur, recunoscut doar de câțiva puțini entuziaști. Acest „făcător de reclame“, „escroc“ și „cârpaci“, spune în *Cursul lui de armonie*: „... orice acord, orice pas înainte este posibil. Eu simt însă, chiar și azi, că există și aici anumite condiții de care depinde faptul că folosesc cutare sau cutare disonanță“*. La acest punct, Schönberg intuiește exact că cea mai mare libertate, care pentru artă este aerul liber și necondiționat, nu poate fi totuși absolută. În fiecare epocă există o măsură proprie de măsurat această libertate. Iar dincolo de limitele acestei libertăți, nu poate sări nici cea mai genială capacitate. Această măsură trebuie însă în orice caz epuizată și va fi, de fiecare dată, epuizată. Împotrivi-s-ar

* „Die Musik“ (Muzica) X, 2. p. 104. Extras din *Harmonielehre* (Universal Edition).

cerul refractar cât va vroi! Schönberg caută și el să epuizeze această libertate, iar pe drumul spre necesitatea interioară a și descoperit mina de aur a noii *frumuseți*. Muzica lui Schönberg ne introduce într-un nou imperiu, unde trăirile muzicale nu sunt acustice, ci *pur sufletești*. De aici începe „muzica viitorului“.

După țelurile idealiste, în pictură vin la rând căutările impresioniste care le-au înlocuit pe primele. Ultimele se încheie în forma lor dogmatică și prin aspirațiile pur naturaliste. Teoria neoimpresionismului (care se consideră o metodă universal recunoscută) susține ideea de a nu fixa pe pânză un fragment întâmplător luat din natură, ci a înfățișa natura întreagă în strălucirea și somptuozitatea ei*.

Cam în aceeași perioadă luăm act de alte trei fenomene complet diferite: 1) de Rosetti și elevul său Burne-Jones cu șirul lor de discipoli, 2) de Böcklin, cu urmașul lui direct Stuck și discipolii lor; 3) de Segantini ai cărui imitatori strict formali alcătuiesc o suită care nu e bună de nimic.

Aceste trei nume au fost alese tocmai ca exemple caracteristice ale unor căutări în domenii imateriale. Rosetti s-a îndreptat către Prerafaeliți, încercând să reînvie formele lor abstracte. Böcklin a pornit-o pe terenul mitologiei și al basmelor, împrejurări în care, spre deosebire de Rosetti, și-a îmbrăcat alcătuirile abstracte în forme corporale materiale. Segantini care, exterior vorbind, este în această înșiruire cel mai „material“ din toți, prelua ca atare forme ale naturii, pe care uneori le prelucra până în cele mai mici detalii (de exemplu lanțuri de munți, dar și pietre, animale etc.), dar se pricepea întodeauna ca, în ciuda formei vizibil materiale, să creeze figuri abstracte, motiv pentru care, pe plan interior, poate fi socotit cel mai imaterial artist din seria menționată. Aceștia sunt cercetătorii interiori-

* V. de ex. Signac: *De Delacroix au Néo-impresionisme* (în germană apărut la Charlottenburg, 1910).

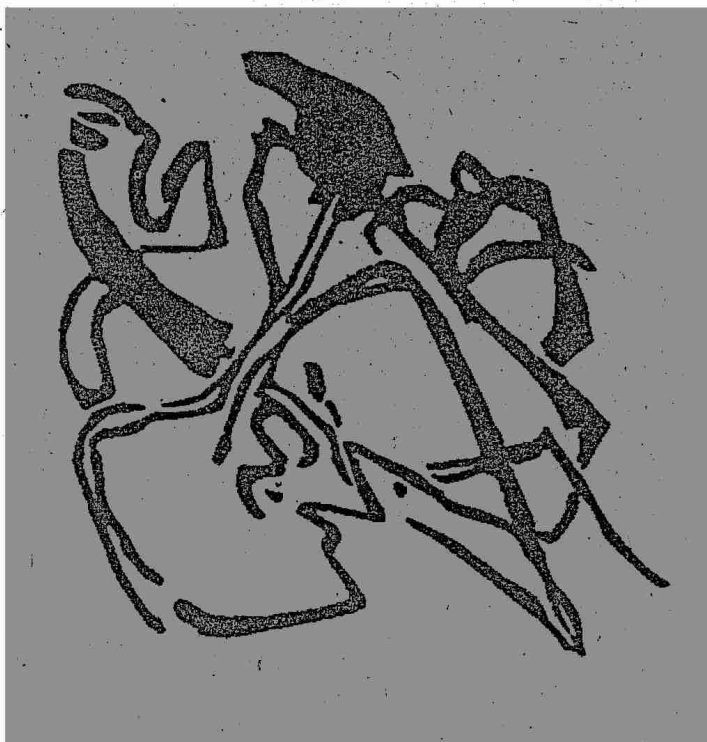
tății în lumea exterioară. Pe altă cale, mai apropiată de mijloacele picturale pure a pornit în aceeași misiune cercetătorul noilor legi ale formei – Cézanne. Dintr-o ceașcă de ceai el știa să zămislească o ființă însuflețită sau, mai precis spus, să identifice în această ceașcă o ființă. Cézanne înalță „natura moartă“ la un nivel la care obiectele, exterior vorbind „moarte“, pe plan interior învie. El tratează aceste obiecte întocmai ca pe niște oameni, pentru că avea darul să recunoască pretutindeni viața interioară. Știa să le imprime acea expresie a culorii în stare să se constituie ca pură notație picturală, dar și să le cuprindă în forme care vor fi înălțate la rangul unor formule adesea matematice, cu sonoritate abstractă, iradiind armonie. Nu este vorba de reprezentarea unui om, nici de cea a unui măr sau a unui copac, ci toate astea sunt folosite de Cézanne în scopul alcătuirii aceluia obiect purtător al unui sunet pictural interior, numit tablou. Așa își și dă numește în fond operele sale unul dintre cei mai mari artiști francezi moderni – Henri Matisse. El pictează „tablouri“, și în aceste „tablouri“ încearcă să redea „divinul“*. Pentru a ajunge aici, nu folosește alte mijloace decât obiectul (om, sau orice altceva) ca punct de plecare, precum și mijloacele specifice picturii și numai ei – culoarea și forma. Ghidat de talentul pur personal, ca francez fiind dotat în mod special și admirabil pentru culoare, Matisse plasează centrul de greutate și întreaga încărcătură a imaginii în culoare. La fel ca și Debussy, nu se va putea elibera multă vreme de genul de frumusețe deprinsă: impresionismul îi curge încă în vine. Așa se face că la Matisse, alături de tablouri de mare vitalitate interioară, născute din presiunea necesității interioare, întâlnim și alte tablouri, produse în principal de impulsuri de ordin exterior sau de stimuli exteriori (cât de frecvent te gândești în asemenea ocazii la Manet !), tablouri în care nu palpită, dominant sau exclusiv, decât

viața exterioară. În aceste cazuri, frumusețea specific franceză, rafinată, gurmândă de pure sonorități melodice ale picturii este atrasă către o zonă rece, situată deasupra norilor.

Niciodată nu cade în mrejele acestui tip de frumusețe celălalt parizian ilustru, spaniolul Pablo Picasso. Permanent mânat de impulsul imperios al autoexprimării, adesea antrenat într-un chip de-a dreptul furtunos, Picasso se năpustește când pe un mijloc tehnic, când pe altul. Dacă între aceste mijloace apare o prăpastie, Picasso pur și simplu face un salt nebunesc și iată-l, spre groaza mulțimii, de cealaltă parte a arenei, înuman de mare, a discipolilor săi. Aceștia erau tocmai pe cale să creadă că l-au ajuns din urmă. Acum însă trebuie din nou să înceapă chinuitorul drum ba în sus, ba în jos. Astfel s-a născut ultima mișcare „franceză“ a cubismului, despre care voi vorbi pe larg în partea a doua a scrierii de față. Picasso încearcă să ajungă la constructiv pe calea relațiilor numerice. În ultimele sale lucrări (1911), Picasso ajunge logic la nimicirea, distrugerea materialității, dar nu prin anihilarea ei, ci printr-un soi de îmbucătățire a părților componente și distribuirea lor constructivă pe suprafața tabloului. În chip ciudat, s-ar părea însă că vrea, cu toate acestea, să păstreze aparența materialității. Picasso nu se sperie de nici un mijloc și dacă în problema purei forme grafice îl stânjenește culoarea, atunci o aruncă peste bord și pictează un tablou în brun și alb. Tocmai aceste probleme constituie principala forță a lui Picasso. Matisse – culoarea. Picasso – forma. Două îndrumări de seamă spre un țel de seamă.

* A se vedea articolul său din „Artă și artiști“, 1909, căiet VIII.

IV. PIRAMIDA



În felul acesta, diferite genuri de artă pornesc treptat să exprime ceea ce pot exprima mai bine, fiecare din ele prin mijloacele pe care le deține în exclusivitate.

Dar tocmai în ciuda sau mulțumită acestei separări, născându-se în ultima vreme nu s-au aflat artele ca atare, mai aproape una de alta decât în acest ultim ceas al unei cotituri spirituale.

În toate cele arătate se află germeii aspirației spre ceea ce este dincolo de natural, spre abstracție și spre *natura interioară*. Conștient sau inconștient, artiștii ascultă de cuvântul lui Socrate: „Cunoaște-te pe tine însuși !” Conștient sau inconștient, ei se adresează treptat și în principal materialului ce le stă la dispoziție; îl examinează și așază pe cântarul spiritului valoarea interioară a elementelor care se potrivesc creației în arta lor proprie.

Iar din această aspirație rezultă de la sine consecința firească – o *comparație* a elementelor proprii cu cele ale altui gen de artă. Într-un asemenea caz, cele mai bogate învățăminte le oferă muzica. Lăsând la o parte câteva excepții și abateri, muzica este arta care, de mai multe secole încoace nu-și folosește mijloacele pentru a reprezenta fenomenele naturii, ci ca mijloc de expresie a vieții sufletești a artistului și pentru a zămisli viața proprie a tonurilor muzicale.

Un artist care nu-și găsește țelul propriu în imitarea, fie ea și artistică, a fenomenelor naturii, dar care este un artist creator care vrea și trebuie să dea expresie *universului său interior*, privește cu invidie cât de firesc și de ușor pot fi atinse asemenea țeluri în arta – astăzi cea mai imaterială – a muzicii. Este de înțeles că un asemenea artist se va adresa muzicii și va încerca să găsească și în arta sa mijloace asemănătoare. De aici se trage interesul actual al picturii pentru ritm, pentru construcția matematică, abstractă, precum și actuala prețuire a repetiției tonului cromatic, a felului în care culoarea este pusă în mișcare etc.

Această comparație între mijloacele artelor celor mai diferite între ele și acest mod al artelor de a învăța unele de la altele pot învinge și avea succes numai dacă preluările de metodă nu rămân exterioare, ci sunt de principiu. Acestea înseamnă că ceea ce un anume gen de artă are de învățat de la alt gen de artă este felul de a proceda cu mijloacele ei *proprii*; trebuie să învețe acest lucru pentru a trata la fel *propriile* ei mijloace; conform principiului specific numai ei. În procesul acestei învățări, artistul nu trebuie să uite că fiecare mijloc de expresie ascunde în sine modul de folosire potrivit și că acest mod de folosire trebuie dibăcit.

Muzica poate – în foloșirea formei – să atingă rezultate la care pictura nu poate ajunge. Pe de altă parte, în anumite aspecte și caractere, muzica rămâne în urma picturii. De pildă, muzica are la dispoziție timpul, extensia în timp. În schimb pictura, prin faptul că nu deține avantajul menționat, poate să ofere privitorului într-o singură clipă întreg conținutul operei, lucru de nerealizat în muzică*. Muzica, pe deplin emancipată, exterior vorbind, de natură, nu are nevoie să împrumute

* Aceste deosebiri, ca orice în această lume, trebuie înțelese în mod relativ. Într-un anume sens, muzica poate evita extensia în timp, iar pictura poate folosi această extensie. Cum am spus, orice afirmație are o valoare relativă.

de undeva din exterior forme pentru limbajul ei*. Pictura este încă și astăzi aproape complet dependentă de formele naturale, de formele împrumutate din natură. Iar sarcina picturii este astăzi să-și examineze forțele și mijloacele, să le cunoască, așa cum muzica o face de mult, precum și să încerce să aplice în scopul creației aceste mijloace și forțe într-un mod pur pictural.

După cum adâncirea unui anume gen de artă în sine îl delimitează de celelalte, tot astfel comparația le reunește iarăși în aspirațiile *interioare*. Așa se poate observa că fiecare gen de artă își are forțele lui proprii, care nu pot fi înlocuite cu cele ale altui gen de artă. Așa se poate ajunge, în cele din urmă, la unirea forțelor specifice diferitelor arte. Din această unire va rezulta cu timpul o artă pe care o putem presimți de pe acum ca adevărata *artă monumentală*. Și orice artist care se cufundă în comorile tainice ale *interiorității* artei sale, este un colaborator de invidiat la făurirea piramidei spirituale ce se va înălța până la cer.

* Cât de jalnic eșuează încercările de a folosi mijloace muzicale pentru a reda forme exterioare o dovedește muzica programatică îngust înțeleasă. Au mai fost făcute asemenea experimente și de curând. A imita orăcăitul broaștelor, cotcodăcitul păsărilor de curte, zgomotul unei benzi de tocilarie este desigur o treabă cu totul demnă de scena unui varieteu și poate, ca glumă distractivă, avea efecte foarte amuzante. Pentru muzica serioasă însă asemenea excentricități rămân numai exemple instructive pentru eșecurile în „redarea naturii”. Natura are limbajul ei propriu, care acționează asupra noastră cu o forță invincibilă. Acest limbaj nu trebuie imitat. Dacă reprezinți, pe cale muzicală, o curte de găini pentru a crea o dispoziție unei atmosfere „naturale” și a-l transpune pe ascultător într-o asemenea dispoziție, apare clar că sarcina este imposibilă și deloc necesară. O astfel de stare de spirit stă la îndemâna oricărei arte, dar nu prin imitarea exterioară a naturii, ci prin redarea artistică a atmosferei în valorile interiorității ei.

B.
PICTURA

V. ACȚIUNEA CULORII



Atunci când îți plimbi privirea pe o paletă acoperită de culori, rezultă două efecte principale:

1) Un efect *pur fizic*, ochiul însuși fiind cucerit de frumusețea și de alte calități ale culorii. Privitorul resimte mulțumire, bucurie, la fel ca un „gourmet”, atunci când îmbucă o delicătesă. Sau ochiul este înviorat, întocmai ca și cerul gurii de un aliment picant. De asemenea, se calmează sau se răcorește la fel ca degetul care atinge o bucată de gheață. Oricum toate acestea sunt senzații fizice care, ca atare, nu pot fi decât de scurtă durată. Ele sunt, în plus, superficiale și nici nu lasă vreo impresie durabilă, dacă sufletul rămâne absent. Așa după cum la atingerea gheții nu poți trăi decât senzația unei răceli fizice, uitând de această senzație după ce degetul s-a reîncălzit, tot astfel efectul fizic al culorii va fi uitat, odată întoarsă privirea. Dar tot așa cum senzația fizică a răcelii gheții, dacă pătrunde mai adânc în corp, trezește și alte senzații, mai adânci, și poate provoca un întreg lanț de trăiri psihice, tot astfel impresia superficială poate și ea deveni trăire, experiență.

Numai obiectele cu care ne-am obișnuit acționează superficial asupra unui om cu o sensibilitate mediocră. Obiectele însă care ne întâmpină pentru prima oară exercită imediat asupra noastră o impresie de ordin sufletesc. Copilul resimte în acest fel universul, pentru

el fiecare obiect fiind o noutate. Când copilul vede lumina este atras de ea, vrea s-o apuce, își frige degetele și dobândește frică și respect față de flacără. Apoi învață că lumina, pe lângă fața ei dușmănoasă, mai are și una prietenoasă, ea izgonește întunericul, prelungește ziua, poate oferi căldură, gătitul mâncării, ba chiar și un spectacol amuzant. După acumularea acestor experiențe, cunoștința cu lumina este rezolvată, iar cunoștințele referitoare la ea sunt înmagazinate în creier. Dispare *interesul intens*, iar particularitatea flăcării de a oferi un spectacol se luptă cu totala indiferență față de ea. Pe această cale universul își pierde treptat farmecul. Doar se știe că arborii fac umbră, caii pot alerga iute și automobilele încă și mai iute, că latră câinii, că lumea se află departe, iar omul din oglindă nu este unul veritabil.

Numai într-un stadiu mai înalt de dezvoltare a omului se mărește necontenit cercul acelor însușiri care se referă la obiecte și ființe diversificate. În cazul unei dezvoltări superioare, aceste obiecte și ființe dobândesc o valoare intrinsecă și, în cele din urmă, provoacă un *sunet interior*. La fel se întâmplă și cu culoarea care, la un nivel inferior al sensibilității sufletești, nu poate provoca decât un efect ce dispare curând după încheierea stimulului. Dar și în această situație efectul cel mai simplu nu este întotdeauna unul și același. Ochiul este mai mult și mai tare atras de culorile deschise, și încă și mai mult și mai tare de culorile cele mai deschise, mai calde: roșul de cinabru atrage și stimulează ca și flacăra pe care omul o privește întotdeauna cu lăcomie. Galbenul strident al lămâiei după un interval mai lung provoacă ochiului durere, la fel ca și urechii sunetul înalt și strident al unei trompete. Ochiul se neliniștește, nu suportă îndelung privitul și caută să se adâncească în liniștea albastrului sau verdelui.

2) Al doilea rezultat important al observării culorii este efectul *psihic* al acesteia. Aici iese la lumină forța psihică a culorii, care trezește o vibrație sufletească. Iar forța primă, elementară, fizică, devine calea pe care culoarea ajunge la suflet.

Dacă acest al doilea efect este într-adevăr unul direct, după cum s-ar putea presupune din rândurile anterioare, sau dacă este un rezultat asociativ, rămâne poate o întrebare. Deoarece sufletul este în genere strâns legat de trup, devine posibil faptul ca o emoție psihică să provoace prin *asociație* o alta, corespunzătoare primei emoții. De exemplu, culoarea roșie poate provoca o vibrație sufletească asemănătoare celei pricinuite de o flacără, pentru că roșul este culoarea flăcării. Roșul cald acționează agitatoric, el poate crește până la punctul unei jene dureroase, poate și prin asemănarea lui cu sângele curgând. În acest fel, această culoare trezește amintirea unui alt agent fizic, care exercită nemijlocit un efect neplăcut asupra sufletului.

Dacă acesta ar fi cazul, atunci am găsi ușor, cu ajutorul noțiunii de *asociație*, o explicație și pentru celelalte efecte fizice ale culorii, adică pentru acțiunile ei nu numai asupra organului vederii, dar și asupra altor simțuri. Se poate într-adevăr presupune că un galben deschis, de pildă, poate da impresia de acru prin asocierea cu lămâia.

Este însă aproape imposibil să fie duse până la capăt asemenea explicații. Tocmai în ceea ce privește gustul culorii sunt cunoscute diverse exemple în care această explicație nu poate fi folosită. Un medic din Dresda relatează despre unul din pacienții săi, pe care îl caracterizează drept un om „neobișnuit de elevat pe plan spifitual”, că resimțea gustul unui anumit sos întotdeauna și negreșit ca „albastru”*, adică îl simțea ca o culoare albastră. S-ar putea admite și o altă explicație, asemănătoare dar totuși diferită, și anume că tocmai la oamenii foarte dezvoltați pe plan spiritual, căile spre

* Dr. med. Freudenberg. Disjunția personalității („Universul suprasenzorial”, 1908, nr. 2, pp. 64-65). Aici se vorbește și despre auzul colorat (p. 65), prilej cu care autorul observă că tablele comparative nu postulează nici o lege generală. V. și L. Sabaneiev în revista „Muzica”, Moscova, 1911, nr. 9. Cu siguranță că acolo se indică proxima stabilire a unei asemenea legi.

suflet și impresiile acestuia sunt atât de direct accesibile încât un efect care trece prin gust, ajunge de îndată în suflet și de acolo deschide căile corespunzătoare prin care alte organe materiale pot participa (în cazul nostru – ochiul). Ar fi vorba despre un fel de ecou identic celui al unor instrumente muzicale care, fără a fi direct atinse, răsună o dată cu alt instrument, atins direct. Astfel de oameni puternic emotivi seamănă cu acele viori bune, pe care s-a cântat mult și care, la fiecare atingere de arcuș, vibrează în toate componentele și fibrele lor.

Preluând această explicație trebuie, firește, să fie luat în considerație faptul că văzul este legat nu numai de gust, ci și de toate celelalte simțuri. Așa se și întâmplă, într-adevăr. Unele culori pot avea un aspect zgrunțuros, înșepător, în timp ce altele, dimpotrivă, par lunecoase, catifelate, chemând parcă mângâierea (albastrul ultramarin închis, verdele cromoxid, lacul de garanță). Chiar și deosebirea dintre rece și cald într-o tonalitate cromatică se bazează pe astfel de impresii. Există de asemenea culori care par „moi“ (lacul de garanță) și altele care dau întotdeauna impresia de duritate (verdele cobalt, oxidul albastru-verde), astfel că, proaspăt chiar fiind scoasă din tub, culoarea poate părea uscată.

Expresia „culori parfumate“ este de uz curent.

În sfârșit, sunetul culorilor este ceva atât de precis, încât probabil că nu există nici un om care să încerce să redea impresia galbenului strident pe clapele cele mai joase ale pianului sau care să compare lacul de garanță vișiniu cu o voce de soprană*. Această interpretare (de fapt tot printr-o asociere de idei) nu va fi suficientă în

* În acest domeniu s-a lucrat mult până acum – și teoretic și practic. Pe baza asemănării multilaterale (și pe planul vibrației fizice a aerului și luminii) s-a căutat și pentru pictură posibilitatea de a-i construi un sistem contrapunctic. Pe de altă parte, în practică, s-a încercat cu succes învățarea unei melodii de către copii nedotați muzical, cu ajutorul culorilor (de ex. prin *flori*). În acest domeniu a lucrat timp de mulți ani d-na A. Sacharin-Unkowsky, elaborând o metodă precisă specială „de a vedea sunetul în culoare și de a auzi muzical culorile“.

anume cazuri, deosebit de importante pentru noi. Cine a auzit de cromoterapie știe că lumina colorată poate avea efecte cu totul speciale asupra întregului corp omenesc. S-a încercat în fel și chip să se exploateze această forță a culorii, folosind-o în diverse cazuri de boli nervoase, prilejuri cu care s-a remarcat că lumina roșie acționează ca excitant și asupra inimii, iar lumina albastră, dimpotrivă, poate provoca paralizii temporare. Dacă se pot observa astfel de efecte și asupra animalelor și plantelor, ceea ce este cazul, atunci explicația prin asociere este total eliminată. Realitățile acestea dovedesc în orice caz că există în culoare o forță enormă, puțin cercetată, care poate influența în întregime corpul omenesc, ca organism fizic. Dacă însă procedeul asocierii nu pare îndestulător în cazul acesta, atunci nu ne vom putea mulțumi cu această explicație nici în ceea ce privește acțiunea culorii asupra psihicului. În general însă, culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi.

Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. *Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc. Această bază va fi denumită principiul necesității interioare.*

Această metodă este practică de multă vreme în școala inițiatorei și a fost recunoscută de conservatorul din St. Petersburg ca utilă. Iar Skriabin a alcătuit pe cale empirică un tabel paralel al tonurilor muzicale și cromatice, foarte asemănător cu tabelul fizic al d-nei Unkowsky. Skriabin și-a folosit convingător principiul în lucrarea „Prometeu“.



„Omul în care muzica nu-și află loc
și care nu vibrează la dulcele ei sunet
e numai bun de hoț, escroc și trădător,
iar mintea lui ca noaptea-i de obscură,
privirea cruntă ca a lui Erech, el fiul nopții.
Într-un astfel de om nu te încrede – *ascultă muzica!*“

SHAKESPEARE

VI. LIMBAJUL FORMELOR ȘI AL CULORILOR

Tonul muzical are acces direct la sufletul omului, unde găsește imediat ecou, de vreme ce omul are „muzica în el însuși“. „Oricine știe că galbenul, portocaliul și roșul exprimă și transmit ideea de bucurie, de abundență“ (Delacroix)*.

Aceste două citate dovedesc profunda înrudire a artelor între ele, în general, și a muzicii cu pictura, în special. Pe această frapantă înrudire și-a construit cu siguranță Goethe opinia că pictura trebuie să-și obțină propria tonalitate de fond. Această formulare profetică a lui Goethe reprezintă o presimțire a situației în care se găsește azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace, până la nivelul artei în sens abstract, ajungând, în cele din urmă, la *compoziția* pur picturală.

În acest scop îi stau la dispoziție două mijloace:

- 1) Culoarea.
- 2) Forma.

Forma, ca reprezentare a unui obiect (real sau nu) sau ca delimitare pur abstractă a unui spațiu, a unei

* P. Signac – vezi și interesantul articol de K. Scheffler *Notițe despre culoare* („Arta decorativă“, febr. 1901).

suprafețe, poate exista prin ea însăși, autonomă. Culoarea nu. Culoarea nu poate fi extinsă peste anumite limite. Un roșu infinit nu poate exista decât sub aspect conceptual sau spiritual. Când auzi cuvântul „roșu“, acest roșu, în reprezentarea noastră, nu este în nici un fel delimitat. O asemenea delimitare trebuie, la nevoie, asociată culorii în mod forțat. Roșul pe care nu-l vezi materialmente, ci doar ți-l reprezinti în mod abstract, trezește, pe de altă parte, o anume reprezentare interioară precisă sau imprecisă, care are un sunet pur interior*. Acest roșu, trăind din sonoritatea cuvântului, nu implică nici luat în sine vreo trecere expresă spre cald sau rece. O asemenea trecere trebuie adăugată mental, ca un soi de nuanțare fină a tonului de roșu. De aceea calific acest văz spiritual drept imprecis. Este totuși în același timp și precis, deoarece sunetul interior rămâne în stare pură, fără înclinări întâmplătoare ducând la particularizări spre cald sau rece. Acest sunet interior seamănă cu sunetul unei trompete sau al unui instrument, sunet pe care ni-l reprezentăm legat de cuvântul trompetă etc., fără alte particularizări. Ne imaginăm sunetul, fără deosebirile care intervin fie prin situarea în aer liber sau într-un spațiu închis, fie prin asocierea cu alte instrumente, în cazul folosirii instrumentului de către conducătorul unui poșalion, de un vânător, un soldat sau un instrumentist virtuoz. Dar dacă *acest roșu* trebuie redat material (ca în pictură) atunci: 1) trebuie să posede o anume tonalitate aleasă din șirul năsfârșit al roșurilor posibile, deci trebuie să i se dea o *caracterizare așa-zis subiectivă*, și 2) trebuie *delimitat de alte culori* care se află obligatoriu pe suprafața imaginii, care nu pot fi evitate și datorită cărora (prin delimitări și proximitate) caracteristicile subiective se modifică (dobândind un înveliș obiectiv): aici se pronunță consonanța obiectivă.

* Un rezultat foarte asemănător și în exemplul următor cu *copacul*, unde elementul material al reprezentării ocupă un loc mai mare.

Acest raport de neevitat dintre culoare și formă ne determină să observăm efectele exercitate de formă asupra culorii. Forma însăși, fie ea și complet abstractă și aidoma unei forme geometrice, are propriul ei sunet interior; este o esență spirituală cu trăsături care fac parte din identitatea ei. Un triunghi (fără alte precizări – dacă este vorba despre un triunghi ascuțit, isoscel sau echilateral) este o esență de acest fel, cu propriul ei parfum spiritual. Acest parfum se diferențiază în cursul raporturilor cu alte forme, dobândește nuanțe secundare, rămâne însă în fond neschimbat, după cum mireasma trandafirului nu va putea niciodată să se confunde cu mireasma violetei. La fel se întâmplă cu cercul, pătratul și orice alte forme posibile*. Deci aceeași desfășurare ca cea de mai sus, privitoare la culoarea roșie: o substanță subiectivă în înveliș obiectiv.

Aici se evidențiază clar reciprocitatea de efecte între formă și culoare. Cu un triunghi umplut cu galben, un cerc cu albastru, un pătrat cu verde, apoi din nou un triunghi cu verde, un cerc cu galben, un pătrat cu albastru etc. – avem în fața ochilor esențe cu totul diferite între ele și cu efecte tot atât de diferite.

Se poate observa ușor, cu acest prilej, că valoarea unor culori este subliniată prin unele forme și atenuată prin altele. În orice caz, culorile ascuțite sună, în specificul lor, mai puternic dacă se asociază cu o formă ascuțită (de exemplu galbenul în triunghi), culorilor care tind spre tonurile adânci sunt accentuate în această tendință de formele rotunde (de exemplu, albastrul în cerc). Este, firește, pe de altă parte limpede că nepotrivirea dintre formă și culoare nu trebuie socotită ca exprimând o „lipsă de armonie“, ci, dimpotrivă, ca o nouă șansă spre o nouă armonie. Întrucât numărul culorilor și al formelor este infinit, combinațiile posibile sunt și ele infinite – la fel și acțiunile lor. Acest material este inepuizabil.

* Un rol semnificativ îl are aici și direcția în care se află de pildă triunghiul, deci mișcarea. Acest lucru are o mare importanță în pictură.

În sens restrâns, forma nu este, în nici un caz, altceva decât delimitarea unei suprafețe de alta. Aceasta ar fi definirea ei exterioară. Întrucât însă tot ceea ce este exterior ascunde în sine și o realitate interioară (care iese la iveală mai mult sau mai puțin), tot astfel *orice formă are și un conținut interior**. *Forma este, prin urmare, expresia conținutului interior*. Aceasta este definiția ei în miezul interior al lucrului. Aici se cuvine să ne gândim la exemplul mai sus citat cu pianul, unde în loc de „culoare“ se scrie „formă“: artistul este mâna care, pe o clapă sau alta (clapă-formă), face să vibreze corespunzător sufletul omenesc. *Este astfel limpede că armonia formelor nu se poate sprijini decât pe principiul sensibilizării adecvate a sufletului omenesc.*

Acest principiu a fost denumit aici *principiul necesității interioare*.

Cele două fețe ale formei sunt, în același timp, cele două țeluri ale ei. De aceea, delimitarea exterioară este total corespunzătoare numai atunci când scoate la iveală în modul cel mai expresiv conținutul interior al formei**. Aspectul exterior al formei, adică delimitarea care în acest caz slujește formei drept instrument, poate fi foarte diferit.

Însă în ciuda tuturor variantelor pe care forma le poate îmbrăca, ea nu va depăși niciodată două limite extreme și anume:

1. sau forma va sluji, *ca delimitare*, scopului de a decupa un obiect material dintr-o suprafață, prin urmare de a desena acest obiect material pe suprafață, sau

2. Forma va rămâne *abstractă*, adică nu va indica

* Atunci când o formă nu impresionează sau, mai bine zis, „nu spune nimic“, nu trebuie înțelese lucrurile *ad litteram*. Nu există nici o formă, ca de altfel nimic pe lume, care „să nu spună chiar nimic“.

** Acest termen de „expresiv“ trebuie înțeles exact: uneori forma este expresivă chiar dacă este potolită. Uneori forma oferă cu maximum de expresivitate necesarul, tocmai atunci când nu merge până la limita ei, ci este doar un semnal, indicând direcția spre expresia exteriorizată.

nici un obiect real, ci va avea o existență pur abstractă. Astfel de alcătuiți abstracte care au, ca atare, o viață autonomă, influență și capacitate proprii de a acționa sunt: pătratul, cercul, triunghiul, romb, trapezul și toate celelalte forme nenumărate, din ce în ce mai complicate și care nu au o denumire matematică. Toate aceste forme sunt cetățeni cu drepturi egale ai imperiului abstracțiunilor.

Între aceste două limite extreme se află un număr infinit de forme, în care ambele aspecte sunt prezente, dominate fie de elementul material, fie de cel abstract.

În momentul de față, aceste forme reprezintă tezaurul din care artistul își extrage elementele creațiilor sale.

Cu forme exclusiv și pur abstracte, artistul nu poate ieși astăzi la liman. Aceste forme sunt prea imprecise pentru el. A te limita în exclusivitate la imprecizie, înseamnă a fi răpit de multe posibilități, a exclude umanul cel mai pur și, decurgând de aici, a-ți împuțina mijloacele de expresie.

Pe de altă parte, știm că nu există în artă vreo formă numai și numai materială. Nici nu este posibil să redai o formă materială cu toată exactitatea: de bine sau de rău *artistul este supus ochiului și mâinii sale*, care, în asemenea cazuri, reacționează mai artistic decât sufletul său care nu dorește să depășească țelurile fotografiei. Artistul conștient însă, care nu se poate mulțumi cu înregistrarea protocolară a obiectului material, caută neapărat să dea expresie obiectului destinat reprezentării, act numit odinioară idealizare, ulterior stilizare, iar mâine cine știe cum altfel*.

* Esențialul „idealizării“ se afla în strădania de a înfrumuseța forma, de a o ridica la nivelul ei ideal, ceea ce purta însă cu sine riscul schematizării și al stingerii sunetului personal interior. „Stilizarea“, ivită mai mult din motivații de ordin impresionist, avea ca prim scop nu „înfrumusețarea“ formei organice, ci caracterizarea ei subliniată prin eliminarea particularităților neesențiale. De aceea, în asemenea cazuri, sunetul creației, deși era impregnat de caracter personal, păstra o notă de o predominantă elocvență exterioară. Proxima tratare și transformare a formei organice are drept scop dezvăluirea sunetului

Această imposibilitate și inutilitate (în artă) de a copia, fără nici un scop, obiectele, acest efort de a prelua de la obiecte latura lor expresivă, sunt punctele de plecare ale artistului care-și caută drumul ce duce de la conotația „literară” a obiectului la intenția pur artistică (respectiv picturală). Acest drum duce la arta compozițională.

Compoziția pur picturală are, raportat la formă, următoarele două sarcini:

1. Compunerea întregii imagini.

2. Crearea unor forme singulare care, în combinații variate, se subordonează compoziției de ansamblu*. În acest fel, un număr de obiecte (reale sau eventual abstracte) se subordonează în tablou unei *singure* forme mari și se modifică în sensul potrivirilor cu acea formă, construirii acelei forme. În acest caz, forma singulară poate avea și un accent personal redus, ea slujind în primul rând restructurării formei compoziționale mari, și trebuie privită prioritar ca un element al acesteia. Forma singulară este construită așa și nu altfel, pentru că, în cea mai mare măsură, este, în calitatea ei de material constructiv chemată să servească compoziția respectivă și nu fiindcă *propriul* sunet interior al acelei forme ar cere-o, neapărat și independent de compoziția cea mare.

Aici se urmărește ca țel definitiv prima sarcină – respectiv compunerea întregului tablou**. În acest fel,

interior. Forma organică nu mai slujește aici obiectul la îndemână, ci este doar un element al limbajului divin, care are nevoie de uman de vreme ce se adresează, prin oameni, oamenilor.

* O compoziție de mari dimensiuni poate, bineînțeles, să fie alcătuită din câteva compoziții mai mici, în sine încheiate, care, aparent, pot fi opuse între ele și totuși pot servi (tocmai prin opoziția lor) compoziției principale. Aceste compoziții mai mici sunt alcătuite din forme singulare de coloraturi interioare felurite.

** Un bun exemplu este aici tabloul „Femei scăldându-se” de Cézanne, o compoziție în triunghi. (Triunghiul mistic !) O asemenea construcție de formă geometrică este un vechi principiu, abandonat până la urmă, deoarece a degenerat în forme academice rigide, care nu mai aveau nici sens interior, nici însuflețire. Folosirea de către

elementul abstract intră treptat pe primul plan, deși până mai ieri se ascundea timid și de-abia perceptibil în spatele căutărilor pur materialiste. Această creștere și în cele din urmă depășire a abstracției este firească. Este firesc ca, pe măsură ce forma organică este tot mai mult respinsă, abstracția să ajungă de la sine și tot mai mult pe primul plan și să dobândească răsunet.

Ceea ce rămâne din forma organică are totuși, după cum s-a mai spus, un sunet interior propriu care, sau este identic cu sunetul interior al secunde componente a aceleiași forme (a abstracției adică) printr-o combinaire simplă a ambelor elemente, sau poate fi de natură diferită (într-o combinaire complicată și poate inevitabil, dizarmonică). În orice caz însă, organicul în forma aleasă își face auzit sunetul, chiar și atunci când este total împins în planul al doilea. De aceea, alegerea obiectului real este de mare importanță. În dublul sunet (acordul spiritual) al ambelor componente ale formei, organicul poate susține abstracția (prin consonanță sau ecou) sau o poate perturba. Obiectul poate provoca un sunet pur întâmplător care, înlocuit cu altul, să nu comporte o modificare *esențială* a sunetului de bază.

O compoziție romboidală este construită, să zicem, cu un număr de personaje umane. O examinăm intuitiv și ne întrebăm: sunt oare acele personaje absolut necesare compoziției sau ar putea fi înlocuite cu alte forme organice, dar în așa fel încât sunetul lor interior de bază să nu sufere ? Iar dacă da, atunci ne aflăm aici în fața

Cézanne a acestui principiu, i-a dat un nou suflu, prin accentuarea puternică a factorului compozițional și pur pictural. În acest caz, important, triunghiul nu este un mijloc auxiliar în armonizarea grupajului, ci însuși scopul artistic proclamat sonor. Aici forma geometrică este în același timp un mijloc destinat ideii de compoziție în pictură: centrul de greutate se sprijină pe căutarea pur artistică asociată cu puternica consonanță a abstracției. De aceea și modifică Cézanne, cu deplină îndreptățire, proporțiile figurii omenești: nu numai întreaga figură trebuie să tindă spre vârful triunghiului, ci și fiecare parte a corpului este împinsă de jos în sus, de un puternic impuls interior și devine parcă tot mai ușoară, într-o vizibilă extensie.

unui caz în care sunetul obiectului nu numai că nu ajută sunetului abstracției, ci îi și dăunează în mod direct: când sunetul obiectului este indiferent, slăbește și sunetul abstracției. Această corelare nu este doar mentală, ci și, artistic vorbind, reală. Ar trebui deci ca, în acest caz, ori să se găsească un obiect mai potrivit cu sunetul interior al abstracției (potrivit în consonanță ori replică), ori ar trebui ca în ansamblu această formă să rămână pur abstractă. Aici vom reaminti exemplul cu pianul. Vom înlocui „culoarea” și „forma” cu „obiectul”. Fiecare obiect (fără a face deosebire între cel creat de natură și cel realizat de mâna omului) este o ființă cu viață proprie și decurgând de aici, cu o inevitabilă forță de influență. Omul este neîncetat supus acestei influențe psihice. Multe din rezultatele ei vor rămâne în „subconștient” (unde vor avea un efect la fel de viu și de creator). Altele vor urca în „conștiința superioară”. De multe dintre ele omul se poate elibera încuind și sufletul spre a se feri de ele. „Natură”, adică mediul exterior, mereu în schimbare al omului permută mereu prin intermediul clapelor (obiectele), corzile pianului (sufletul) în vibrații. Aceste efecte, care adesea ni se par haotice, se compun din *trei elemente: efectul culorii obiectului însuși, independent de primele două*.

Acum însă, în locul naturii se înfățișează artistul, care dispune de aceste trei elemente. Iar noi, tragem fără ocolișuri concluzia: și aici joacă un rol decisiv *funcționalitatea*. Este deci limpede că *alegerea obiectului* (element-sunet de acompaniament în armonia formei) *nu se poate baza decât pe principiul unui contact funcțional cu sufletul omenesc*. În acest fel, selecția obiectului rezultă și ea din *principiul necesității interioare*.

Cu cât componenta abstractă a formei se găsește într-o mai mare libertate, cu atât sonoritatea ei este mai pură și totodată mai primitivă. Prin urmare, într-o compoziție în care corporalul este mai mult sau mai puțin de prisos, acesta poate fi, mai mult sau mai puțin, lăsat pe dinafară și înlocuit fie cu forme pur abstracte, fie cu

forme corporale total abstractizate. În oricare dintre cele două cazuri – al abstractizării sau al integrării formei pur abstracte în compoziție –, singurul judecător, sfătuitor și arbitru trebuie să fie sentimentul (intuiția). Și, firește, cu cât artistul folosește mai ades asemenea forme abstractizate sau abstracte, cu atât lumea lor îi devine mai familiară iar el pătrunde mai adânc în acest domeniu. La fel se întâmplă și cu privitorul ghidat de artist, care-l ajută să acumuleze tot mai multe cunoștințe de limbaj abstract și, în cele din urmă, să le stăpânească. Ne aflăm acum în fața întrebării: oare nu trebuie să renunțăm, în general, la obiect, să-l smulgem din camera noastră de provizii, să-l azvârlim în patru vânturi și să prezentăm integral abstracția pură? Aceasta este întrebarea care ni se impune de la sine iar prin însăși disputa în legătură cu consonanța celor două elemente formale (cel obiectual și cel abstract), ne și îndeamnă de îndată spre un răspuns. După cum orice cuvânt pronunțat (copac, cer, om) trezește în noi o anume vibrație interioară, tot așa orice obiect reprezentat imagistic trezește o astfel de vibrație. A ne lipsi de posibilitatea de a produce o vibrație ar însemna să ne diminuăm arsenalul mijloacelor de expresie. Aceasta este în orice caz situația astăzi. Pe lângă acest răspuns actual, întrebarea de mai sus primește însă acel răspuns veșnic, mereu identic pentru orice întrebare din domeniul artei și care ar începe prin cuvântul „trebuie”: în artă nu există nici un „trebuie”; arta este întotdeauna liberă. Ea fuge de acest „trebuie” ca ziua de noapte. În ceea ce privește a doua problemă a compoziției – și anume crearea unor forme *singulare* în vederea construcției unei compoziții în ansamblul ei – se cuvine să mai adăugăm că, în condiții identice, o aceeași formă își păstrează mereu aceeași sonoritate. Numai că în general condițiile sunt mereu altele, de unde decurg două consecințe:

1. dacă sunetul ideal se modifică prin combinare cu alte forme,

2. atunci el se modifică și când rămâne în același mediu (în măsura în care păstrarea acestuia este posibilă), dacă respectiva formă este deplasată în direcția aceluși mediu*. De aici decurge apoi, de la sine, o altă consecință. Nu există nici un lucru absolut, și de aceea compoziția de forme bazată pe această relativitate va depinde: 1) de variabilitatea compunerii formelor și 2) de variabilitatea fiecărei forme singulare până în cele mai mici detalii. Orice formă este la fel de sensibilă ca și un norișor de fum: până și cea mai mică, imperceptibilă, deplasare a uneia din părți o va modifica în mod esențial. Și această împrejurare merge până într-acolo încât este poate mai ușor să obții același ton cu ajutorul unor forme variate, decât să-l exprimi din nou prin repetarea aceleiași forme: o repetiție cu adevărat exactă este imposibilă. Atâta vreme cât suntem foarte receptivi numai față de ansamblul compoziției, faptul este important mai mult pe plan teoretic. Dacă oamenii vor dobândi însă – prin folosirea formelor mai abstracte sau total abstracte (care nu vor mai fi interpretări ale unei obiectualități) – o receptivitate mai fină și mai puternică, atunci și acest fapt va câștiga o tot mai mare importanță practică. În felul acesta, pe de o parte greutățile artei vor crește, pe de alta însă bogăția de forme ale mijloacelor de expresie vor crește și ele, cantitativ și calitativ. În același timp, va cădea de la sine și problema „înregistrării”, înlocuită fiind de una mai propriu-zis artistică, și anume: cât de învăluit sau de direct este sunetul interior al unei forme date? Această schimbare a punctelor de vedere va conduce și ea din nou și mai departe la o și mai mare înmulțire a mijloacelor de expresie, deoarece voalarea reprezintă, pentru artă, o imensă putere. Combinarea rostirii voalate cu rostirea directă va oferi noi posibilități leit-motivelor unei compoziții de forme.

* Ce numim mișcare; de ex. un triunghi simplu direcționat în sus sună mai calm, mai static, mai stabil decât același triunghi așezat oblic pe o suprafață.

În lipsa unei asemenea evoluții în acest domeniu compunerea de forme n-ar fi posibilă. Oricine este insensibil la sunetul interior al formei (al celei obiectuale, dar mai ales al celei abstracte) va considera mereu un astfel de mod de a compune drept arbitrar și inconsistent. Tocmai deplasarea aparent inconsecventă a formelor singulare pe suprafața imaginii se înfățișează în acest caz ca joc inconsistent de forme. Întâlnim aici același criteriu și același principiu pe care până acum îl întâlneam pretutindeni ca fiind singurul pur artistic, eliberat de accesorii: „*Principiul necesității interioare*”.

Atunci când trăsături fizionomice, de pildă, sau diferite părți ale corpului sunt „înregistrate” și deplasate în imagine din motive artistice, atunci ne izbim, pe lângă problema pur picturală, și de una anatomică, ce frânează intenția picturală și obligă la evaluări de ordin secundar. În cazul nostru însă tot ceea ce este secundar cade de la sine și rămâne în picioare numai esențialul – felul artistic. Tocmai această posibilitate, aparent arbitrară, dar în realitate strict determinabilă, de a deplasa formele, constituie unul din izvoarele unui infinit șir de creații pur artistice.

Prin urmare, suplețea unei forme singulare, schimbarea așa-zisă interior-organică, direcționarea ei în imagine (mișcarea), dominantă obiectuală sau a abstracției în această formă singulară pe de o parte, iar pe de alta asocierea dintre formele care constituie formele mari ale grupurilor de forme, asocierea dintre formele singulare și grupurile de forme alcătuind forma cea mare a imaginii de ansamblu, apoi principiile consonanței sau ecoului tuturor părților citate, adică îmbinarea formelor singulare, stânjenirea unei forme prin alta; de asemenea deplasarea, antrenarea sau ruperea formelor singulare, tratarea egală a grupurilor de forme, a combinării elementelor voalate cu cele prezentate direct, a combinării dintre ritmicitate și aritmie pe aceeași suprafață, a combinării formelor abstracte pur geometrice (mai simple sau mai complicate) cu forme geome-

trice mai puțin precizabile, a combinării diverselor delimitări dintre forme (mai accentuate, mai slabe) etc. — toate acestea sunt elemente conturând existența unui posibil „contrapunct“ pur grafic și care vor conduce la acest contrapunct. Va fi contrapunctul artei de alb-negru, atâta vreme cât lipsește culoarea. Iar culoarea, care oferă ea însăși un material contrapunctic, ascunzând în ea un potențial infinit, va conduce, laolaltă cu desenul, spre marele contrapunct al picturii, prin care pictura va ajunge la idealul compozițional și, ca artă cu adevărat pură, se va pune în slujba divinului. Mereu același ghid infailibil o va duce pe culmile amefitoare ale *principiului necesității interioare*. Necesitatea interioară ia naștere din trei motivații de ordin mistic. Ea este formată din trei nevoi mistice:

1. Fiecare artist este dator, ca spirit creator, să-și exprime propria personalitate (Elementul personalității).

2. Fiecare artist, ca fiu al epocii sale, este dator să dea expresia specificului acestei epoci (Elementul stilistic în valorile de ordin interior, alcătuit din limbajul epocii și limbajul națiunii, atâta vreme cât națiunea va exista ca atare).

3. Fiecare artist, ca slujitor al artei, este dator să exprime prin artă specificul artei în general. (Element al artisticului pur și simplu și veșnic, permanent pentru toți oamenii, la toate popoarele și în toate timpurile, vizibil în opera fiecărui artist, el nu cunoaște ca element de bază în artă, restricții de timp și spațiu.). Este îndeajuns să pătrunzi cu privirea spirituală primele două elemente pentru a-l vedea clar pe al treilea. Vom înțelege atunci că și o coloană de templu indian grosolan cioplită este pe deplin animată de același duh ca și cea mai animată operă „modernă“.

S-a discutat și se discută încă mult despre factorul personal în artă; din când în când se spune câte ceva și de aici înainte se va spune tot mai des în legătură cu stilul viitorului. Chiar dacă aceste probleme sunt de mare importanță, ele pierd treptat, de-a lungul

veacurilor și apoi al mileniilor, din acuitate și importanță, devenind, în cele din urmă indiferente și moarte.

Doar al treilea element, cel al artisticului pur și veșnic, rămâne și veșnic viu. Timpul nu-i diminuează forța, ci o face să crească neîncetat. O sculptură egipteană ne emoționează astăzi cu siguranță mai mult decât reușea s-o facă demult, cu oamenii timpului ei: și asta pentru că era încă prea puternic legată de acea vreme, de trăsăturile încă vii ale epocii și ale personalității înfățișate, ceea ce-i atenua efectul artistic. Astăzi desprindem din aceeași operă sunetul dezgolit al artei eterne. Iar pe de altă parte: cu cât o operă „actuală“ este mai bogată în primele două elemente, cu atât mai ușor și mai firesc va găsi drum spre sufletele contemporanilor. Și mai departe: cu cât al treilea element este mai prezent într-o operă actuală, cu atât va fi acoperit mai mult sunetul primelor două și tocmai prin aceasta îngreuiat drumul spre sufletul contemporanilor. De aceea, trebuie să treacă uneori secole până când sunetul celui de-al treilea element să ajungă la sufletul omului.

În acest fel, dominantă acestui al treilea element într-o operă este semnul măreției ei și al dimensiunii spirituale a artistului.

Aceste trei necesități de ordin mistic coincid cu cele trei elemente necesare ale operei de artă care sunt strâns legate între ele, adică se întrepătrund, ceea ce reușește să exprime oricând unitatea operei. Totuși, primele două elemente includ temporalul și spațiul, ceea ce, pentru opera pură și eternă, care se află dincolo de timp și spațiu, are ca efect crearea unui anume înveliș, relativ opac. Demersul evoluției artistice constă oarecum din desprinderea artisticului pur și veșnic de factorul personalității, de elementul stilului epocii. În acest fel, cele două elemente nu au numai rolul unor forțe contributive, ci și pe acela al unor frâne. Stilul personal, ca și stilul epocii dau naștere, în cursul fiecărei perioade, unor forme precise și numeroase, care în ciuda deosebirilor aparent mari dintre ele, sunt de fapt înrudite

atât de organic, încât ar putea fi considerate ca o *formă unică*: sunetul lor interior nu este, în cele din urmă, decât *un sunet de bază*. Ambele aceste elemente sunt de natură subiectivă. O epocă vrea să se reflecte pe sine în întregime, să-și exprime artistic viața ei. La fel, și artistul dorește să se exprime *pe sine* și selectează numai formele cu care are afinități. Treptat, se conturează până la urmă stilul epocii, adică o anumite formă exterioară subiectivă. Artisticul pur și etern are, dimpotrivă, rolul factorului obiectiv, care se face înțeles cu ajutorul factorului subiectiv.

Voința – inevitabilă – de expresie a elementului obiectiv este forța pe care o denumim aici necesitate „interioară” și care, din aria factorului subiectiv, folosește azi o anumite formă generală iar mâine o *alta*. Necesitatea interioară este permanentă și neobosită pârghie, până care, fără oprire, „înaintează”. Spiritul își continuă drumul și de aceea legile de azi ale armoniei interioare vor fi mâine legi exterioare care vor trăi, în utilizarea lor ulterioară, numai cu ajutorul acestei necesități devenită exterioară. Este clar că forța spirituală interioară a artei face din forma ei actuală numai o treaptă spre a ajunge mai departe, la alte trepte. Pe scurt, acțiunea necesității interioare și deci evoluția artei este expresia progresivă a eternului obiectiv prin temporalul subiectiv. Și pe de altă parte, este lupta subiectivității cu obiectivitatea. Așa, de pildă, o formă astăzi recunoscută reprezintă o cucerire a necesității interioare trecute, rămasă pe o anumite treaptă exterioară a eliberării, a libertății. Această libertate actuală a fost asigurată prin lupte și pare, ca întotdeauna, „să însemne, pentru mulți, „ultimul cuvânt”. Un canon al acestei libertăți limitate este: artistul poate transpune în expresie orice formă, atâta vreme cât rămâne pe terenul formelor împrumutate din natură. Cerința aceasta are însă, ca și toate cele anterioare, numai un caracter temporar. Ea este expresia exterioară actuală adică necesitatea exterioară actuală. Din punctul de vedere al necesității inte-

rioare, o asemenea delimitare nu poate fi făcută, iar artistului îi este îngăduit să se sprijine cu totul pe bazele interiorității de astăzi, căreia i se răpește actuala delimitare exterioară și, în consecință, trebuie definită astfel: *artistul poate folosi orice formă pentru a se exprima*. În acest fel se vede, în sfârșit (și lucrul este de o importanță imensă, pentru toate vremurile și în mod special pentru azi !), că cercetarea preocupată de elementul personal, de stil (și pe lângă asta, de elementul național), nu numai că nu poate fi realizată intenționat, cu program, dar nici nu are acea mare importanță care i se acordă astăzi. Și se vede că înrudirea generală dintre opere, care, de-a lungul mileniilor, nu numai că nu a slăbit, ci s-a fortificat din ce în ce mai mult, nu se află în exterior, în factorii externi, ci în rădăcina rădăcinilor, în conținutul mistic al artei. Și se vede că dependența de „școli”, goana după „orientări”, pretenția de a găsi într-o operă „principii”, și anumite mijloace de expresie precis specifice unei epoci, nu pot duce decât pe drumuri greșite, nu pot aduce decât neînțelegere, întunecare, amuțire.

Artistul trebuie să fie orb față de formele „recunoscute” sau „nerecunoscute” și surd în fața teoriilor și dorințelor epocii. Ochiul lui – mereu deschis – trebuie să se îndrepte spre viața interioară, iar urechea să și-o aplece spre glasul necesității interioare. Numai atunci va fi îndreptățit să întindă mâna spre oricare din mijloacele permise și, la fel de ușor, spre oricare din cele interzise.

Aceasta este singura cale pe care poate fi exprimat ceea ce apare, mistic vorbind, ca necesar.

Toate mijloacele sunt sfinte, dacă sunt, interior, necesare.

Toate mijloacele sunt păcătoase dacă nu izvorăsc din izvorul necesității interioare.

Pe de altă parte însă, dacă pe această cale se mai poate și astăzi teoretiza la nesfârșit, în orice caz teoria, în detaliile ei, este prematură. În artă, teoria nu premerge niciodată creației și nu trage niciodată practica

după sine, ci lucrurile se întâmplă invers. În acest domeniu, totul și mai ales la început este o problemă de intuiție. Numai prin intuiție, și mai ales la început de drum, putem ajunge la justetea artistică. Chiar dacă structura generală ar putea fi obținută și pe cale pur teoretică, mai rămâne un plus care este veritabilul suflet al creației (deci până la un punct și esența ei), niciodată realizat și obținut cu ajutorul teoriei, afară de cazul că intuiția insuflează pe neașteptate acest plus în creație. Deoarece arta acționează asupra sentimentului, poate acționa numai cu ajutorul lui. Nici proporțiile cele mai sigure calculate, nici cântăririle și evaluările cele mai fine nu pot duce la un rezultat exact, obținut prin calcul mental și apreciere deductivă. Asemenea proporții nu pot fi calculate și asemenea balanță nu poate fi găsită de-a gata*. Proporțiile și evaluările nu sunt o realitate din afara artistului, ci o realitate interioară lui și reprezintă ceea ce s-ar mai putea numi și simțul limitelor, tactul artistic – calități înnăscute artistului și care, prin elanurile lui, pot fi înălțate la rangul unei revelații geniale. În acest sens, există și posibilitatea de a înțelege formula profetică a lui Goethe cu privire la sunetul de fond în pictură. O astfel de gramatică a picturii poate fi deocamdată doar presimțită și, dacă ar fi, în cele din urmă, să se ajungă la ea, atunci va fi edificată nu atât pe baza legilor fizice (cum s-a și încercat și azi se încearcă din nou, în *cubism*) cât pe baza *legilor necesității interioare*, pe care le putem denumi liniștiți *legi sufletești*.

* Marele și multilateralul maestru Leonardo da Vinci a imaginat un sistem sau o suită de lingurițe, pentru luatul culorilor. Prin acest procedeu se urmărea obținerea unei armonii mecanice. Unul din elevii lui Leonardo se chinuia cu folosirea acestui procedeu și, disperat de insucces, s-a adresat unui coleg, întrebându-l cum utiliza maestrul însuși lingurițele. „Maestrul nu le folosește niciodată, i-a răspuns colegul” (din Merejkovski: Leonardo da Vinci, trad. în lb. germ. de A. Eliasberg, Editura R. Piper & Co, München).

Vedem astfel cum la baza celor mai mici ca și a celor mai mari probleme ale picturii va sta *interioritatea*. Drumul pe care ne și aflăm astăzi – marele noroc al timpului nostru – este drumul pe care ne vom elibera de exterioritate*, pentru ca în locul acestui principal fundament să așezăm un altul; fundamentul esențial al necesității interioare. Însă, după cum trupul se fortifică și se dezvoltă prin exercițiu, tot așa se întâmplă și cu spiritul. După cum un trup neglijat se debilitază și ajunge neputincios, tot așa și spiritul. Intuiția înnăscută a artistului este tocmai talentul din Evanghelie, care nu trebuie îngropat. Artistul care nu-și folosește talentul este un sclav leneș.

De aceea este absolut necesar și deloc nociv, ca artistul să cunoască punctul de plecare al acestor exerciții.

Acest punct de plecare este aprecierea valorii de interioritate a materialului cu ajutorul mării balanțe a obiectivității – adică a cercetării –, în cazul nostru a *culorii* care, în ansamblu, trebuie să aibă în orice caz un efect asupra oricui.

Prin urmare, nu este nevoie să ne încurcăm în complicațiile adânci și fine ale culorii, ci să ne mulțumim cu reprezentarea elementară a culorii simple.

Ne concentrăm mai întâi asupra *culorii izolate*,

* Conceptul de „exterioritate” nu trebuie confundat aici cu noțiunea de „materie”. De primul am nevoie numai ca un înlocuitor al formulării „necesități exterioare”, care nu poate niciodată conduce dincolo de limitele „frumosului” unanim recunoscut și doar tradițional. „Necesitatea interioară” nu cunoaște asemenea limite și, de aceea, creează adesea lucruri despre care suntem obișnuiți să spunem că sunt „urâte”. „Urâtul” este, prin urmare, doar un concept rutinar care, în calitatea lui de rezultat exterior al unor necesități interioare active odinioară și deja incorporate, continuă multă vreme să ducă o viață aparentă. În vremurile acelea apuse era etichetat ca urât orice nu se afla atunci în directă legătură cu necesitatea interioară. Ceea ce se afla însă în legătură cu necesitatea interioară era definit ca „frumos”. Și pe bună dreptate – căci tot ceea ce aduce la suprafață necesitatea interioară, este prin definiție frumos și, mai devreme sau mai târziu, va fi în mod inevitabil recunoscut ca atare.

lăsând-o să acționeze asupra noastră din singurătatea ei. Aici este de luat în considerare o schemă cât mai simplă. Întreaga problemă va fi cuprinsă într-o formă cât mai simplă.

Cele două mari compartimente care ne izbesc de îndată privirea sunt:

1. Căldura sau răceala tonului colorat, și

2. Luminozitatea sau întunecimea lui.

În acest fel, rezultă imediat patru sunete de bază ale oricărei culori: ea este I. *caldă* și 1. *luminoasă* sau 2. *întunecată*, sau II. *rece* și 1. *luminoasă* sau 2. *întunecată*.

Căldura sau *răceala* culorii este înclinarea – luată în general – spre *galben* sau spre *albastru*. Este vorba aici de o diferențiere ce se petrece, ca să spunem așa, pe aceeași suprafață, culoarea păstrându-și sunetul de bază, numai că acest sunet va fi ori predominant material, ori predominant imaterial. Are loc aici o mișcare orizontală, în cursul căreia culoarea caldă se va îndrepta, pe suprafața orizontală, către privitor, iar cea rece se va îndepărta de el.

Culorile însele, care provoacă mișcarea orizontală a altei culori, sunt la rândul lor caracterizate de aceeași mișcare, dar realizează apoi și o altă mișcare ce deosebește puternic o culoare de cealaltă: prin acest fapt exprimă *primul mare contrast* în lumea valorilor interio-rității. Ca atare, înclinarea unei culori spre rece sau spre cald este un fapt de incommensurabilă semnificație și importanță *interioară*.

Al doilea mare contrast este diferența dintre alb și negru, deci dintre culorile care generează cealaltă pereche din grupul sunetelor de bază: înclinarea culorii spre luminozitate sau întuneric. Aceste două ultime aspecte cunosc și ele aceeași mișcare spre și dinspre privitor, dar nu într-o manieră dinamică, ci într-una sta-tică, rigidă (v. Tabelul I).

A doua întâlnire dintre galben și albastru care con-tribuie la evidențierea primului dintre marile contraste,

Prima pereche de contraste I și II

(ale caracterului interior ca acțiune psihică)

I *Cald* *Rece*
 Galben Albastru = Primul contrast

2 Mișcări:

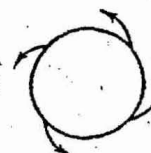
1. orizontale

către privitor (corporale) ← → dinspre privitor (spirituale)

Galben

Albastru

2. excentrice



concentrice

II *Luminos* *Întunecat*
 Alb Negru = al II-lea contrast

2 Mișcări:

1. Mișcarea de rezistență

Rezistență continuă
și totuși
potențialitate (naștere)
Alb

Lipsă totală de rezistență și
nici o potențialitate (moarte)
Negru

2. Excentrice și concentrice,
ca în cazul galbenului și albastrului, dar în
formă rigidizată.

este mișcarea lor centrifugă și centripetă*. Dacă desenăm două cercuri de dimensiuni egale și colorăm unul cu galben și un altul cu albastru, observăm, chiar și după o scurtă privire concentrată asupra lor, că cercul galben iradiază, este cuprins de o mișcare centrifugă și se apropie de privitor în mod aproape concret. Cercul albastru însă, desfășoară o mișcare centripetă (ca un melc care s-ar retrace în cochilia lui), îndepărtându-se de privitor. Primul cerc agresează ochiul, în timp ce al doilea absoarbe privirea.

Acest efect se mărește, dacă se adaugă și diferența dintre luminozitate și întunecare: efectul galbenului se potențează atunci când mai deschidem culoarea (mai simplu spus: prin adaosul de alb); efectul albastrului se potențează atunci când mai închidem culoarea (prin adaosul de negru). Acest fapt capătă și o mai mare importanță, dacă observăm că galbenul trage atât de puternic spre lumină (alb), încât un galben foarte închis nici nu poate exista. Înrudirea profundă, în sens fizic, dintre galben și alb este reală, ca și înrudirea dintre albastru și negru, deoarece albastrul poate dobândi o adâncime în stare să atingă limitele negrului. Mai există, pe lângă această asemănare fizică, și una oarecum de ordin psihic care, ca valoare interioară, desparte accentuat cele două perechi (galben și alb pe de o parte, albastru și negru pe de alta), înrudind însă foarte îndeaproape pe cei doi membri ai fiecărei perechi (despre acestea mai detaliat în discuția referitoare la alb și negru).

Dacă încercăm să „răcim” galbenul (aceasă culoare tipic caldă), el devine verzui și ambele mișcări (cea orizontală și cea excentrică) diminuează de îndată. În acest fel, galbenul dobândește un caracter oarecum malativ și suprasenzorial, întocmai ca un om plin de aspirații și energie, care, datorită unor circumstanțe de ordin exterior, ar fi împiedicat să-și realizeze aspirațiile și să-și folosească energia. Albastrul, ca mișcare de sens complet opus, frâncază galbenul, situație în care, prin adaosul continuu de albastru, cele două mișcări opuse se

anulează reciproc până la urmă și ceea ce rezultă este o *deplină imobilitate și liniște. Rezultă verdele.*

La fel se întâmplă și cu albul, când îl umbrim cu negru. Își pierde stabilitatea și în cele din urmă rezultă griul care, psihologic vorbind, se află foarte aproape de verde.

Numai că verdele cuprinde în el galbenul și albastrul sub forma unor forțe paralizate, care ar putea fi reactivate. O șansă o are verdele, care îi lipsește cu totul griului. Îi lipsește fiindcă griul se compune din culori care nu posedă o forță pur activă (dinamică); ci, pe de o parte constau dintr-o rezistență imobilă, iar pe de altă parte dintr-o imobilitate incapabilă de rezistență (ca un zid pornit spre infinit, nesfârșit de solid și o groapă fără fund).

Deoarece ambele culori alcătuind verdele sunt active și dinamice, putem stabili chiar și pe plan pur teoretic efectele spirituale ale culorilor judecând după caracterul acestor dinamisme; la fel, dacă lucrăm experimental și lăsăm culorile să-și exercite asupra noastră efectul, ajungem la același rezultat. Într-adevăr, prima mișcare a galbenului, tendința lui iradiantă spre privitor și care poate fi potențată până la agresiune (prin intensificarea galbenului), dar și a doua mișcare – săritul peste limite, risipirea forței în ambianță – seamănă cu acele însușiri ale forței materiale ce se năpustește inconștient asupra obiectului și iradiază fără țel în toate direcțiile. Pe de altă parte, galbenul, privit direct (într-o oarecare formă geometrică) neliniștește, agresează, irită sufletul omenesc și indică acel caracter al violenței exprimată cromatic, care în cele din urmă are asupra dispoziției sufletești efectul unei insolente și incomodități*. Această însușire a galbenului, cu tendința lui accentuată spre tonalități mai luminoase, poate fi potențată până la o

* Așa acționează, de exemplu, cutia poștală galbenă din Bavaria, când nu și-a pierdut culoarea inițială. Este interesant faptul că lămâia este galbenă (puternic acidă), canarul este galben (ciripit ascuțit). Aici ne aflăm în fața unei intensități deosebite a tonului colorat.

* Toate aceste afirmații sunt rezultatele unor trăiri empiric-sufletești și nu se bazează pe nici o știință pozitivă.

intensitate și forță insuportabile pentru ochi și suflet. O asemenea potențare pare acompaniată de o trompetă acută în care se suflă tot mai tare sau de un sunet înalt de fanfară*. *Galbenul este culoarea tipic lumească*. El nu permite adânciri considerabile. Răcit prin intervenția albastrului, galbenul dobândește, cum s-a arătat mai sus, o tentă maladivă. Raportat la o stare de spirit umană, galbenul ar putea însemna reprezentarea colorată a demenței, nu însă a melancoliei, a ipohondriei, ci a unui acces de furie, de nebunie oarbă, de turbare. Galbenul seamănă cu un bolnav năpustindu-se asupra oamenilor, distrugând totul, risipindu-și forțele în toate direcțiile, fără plan și limită, până ce le devorează complet. Mai seamănă și cu acea risipă nebunească a ultimelor energii ale verii în frunzișul strident al toamnei, căruia i se răpește albastruiul liniștitor, înălțat la cer. Rezultă de aici culori de o forță extraordinară, căreia îi lipsește însă cu totul darul adâncimii. Acest dar îl posedă *albastrul*: mai întâi, teoretic vorbind, în planul mișcărilor fizice: 1. centrifug în raport cu privitorul, 2. centripet spre propriul centru. La fel se întâmplă atunci când lăsăm albastrul să acționeze (în orice formă geometrică dorită) asupra sufletului. Înclinarea albastrului către „adânc” este atât de mare, încât devine mai intens tocmai în tonurile mai adânci, dobândind în același timp ecouri interioare mai caracteristice. Cu cât un albastru este mai adânc, cu atât i se adresează omului ca o chemare spre infinit, trezindu-i dorul de puritate și, în final, de transcendență. Este culoarea cerului, așa cum ni-l imaginăm când auzim sunetul cuvântului cer.

*Albastrul este culoarea tipic cerească***. Albastrul își

* Corespondența tonurilor colorate cu cele muzicale este bineînțeles doar relativă, după cum pe vioară pot evolua sunete foarte diferite, corespunzătoare unor culori diferite, tot așa se întâmplă cu galbenul, ale cărui variate nuanțe pot fi exprimate prin variate instrumente. Ne gândim, în legătură cu asemenea paralelisme, în principal la tonalitatea cromatică pură temperată, iar pe plan muzical la tonul mijlociu fără variații provocate de vibrații... etc.

** Nimburile... sunt auzite când este vorba de împărat și profeți (deci oameni) și „bleu-ciel” în cazul personajelor simbolice (deci ființe

desfășoară liniștea până în adâncul sufletului omenesc*. Coborând spre negru, se îmbogățește cu acompaniamentul unei tristeți dincolo de omenesc**. Apare o adâncire fără de sfârșit a unor stări de spirit grave, al căror final nu există și nici nu poate exista. În cazul în care acesta are tendința de a ilumina culoarea, procedeu mai puțin adecvat albastrului, el capătă un caracter indiferent, se distanțează cu nepăsare de om, la fel ca înaltul cer albastru deschis. Prin urmare, cu cât este mai deschis la culoare, cu atât este mai lipsit de sunet, până când ajunge la liniștea tăcerii, la alb. În reprezentarea muzicală, albastrul deschis seamănă cu un flaut, iar albastrul închis cu un violoncel; pe măsură ce se adâncește, seamănă tot mai mult cu minunatele sunete ale contrabasului; în forma cea mai adâncă și solemnă, sunetul albastrului este comparabil cu cel al orgii.

Galbenul se acutizează ușor și nu poate coborî la mari adâncimi. Albastrul se acutizează greu și nu se poate ridica la tensiuni înalte. Echilibrul ideal al amestecului dintre aceste două culori diametral deosebite una de cealaltă dă naștere verdelui. Mișcările orizontale se anihilează reciproc. La fel și mișcările din și înspre centru. Se face liniște. Aceasta este încheierea logică, ușor de realizat pe cale teoretică. Iar acțiunea directă asupra sufletului prin intermediul privirii duce la același rezultat. Faptul este cunoscut de mult nu numai

cu o existență exclusiv spirituală). (În Kondakov, N., *Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures*, Paris, 1886-1891, vol. II, p. 382).

*Nu însă ca liniștea verdelui care, după cum vom vedea, este o liniște pământescă mulțumită de ea însăși, ci adâncindu-se solemn, dincolo de pământesc. Lucrul acesta trebuie înțeles literal: pe drumul ce duce spre acest „dincolo”, se află inevitabil și pământescul. Toate frământările, întrebările, contradicțiile pământescului trebuie trăite. Nimeni nu li s-a putut sustrage. În cunoașterea acestei necesități stă izvorul „liniștii”. Întrucât însă această liniște nu ne este cea mai străină dintre toate, cu greu ne putem apropia, pe plan interior, în lumea culorilor, de dominantele de albastru.

** În alt mod decât violetul, așa cum va fi denumită culoarea ulterioară.

medicilor (în special oculiştilor), ci publicului în general. Verdele absolut este culoarea cea mai liniştită din lume; nu tinde spre nici o direcţie, nu înregistrează ecoul bucuriei, al tristeţii, al pasiunii. Nu cere nimic, nu cheamă nimic. Această continuă absenţă a mişcării este o calitate cu un efect binefăcător asupra oamenilor şi sufletelor oboseite, dar, după un anume timp de odihnă, poate uşor deveni plicticoasă. Tablourile pictate în armonii de verde confirmă această părere. Dacă un tablou pictat în galben iradiază întotdeauna căldură sufletească sau un tablou în albastru apare răcoros (sunt efecte active, de vreme ce omul, ca element al universului, este destinat mişcării permanente, poate veşnice), verdele dă doar o impresie de plictiseală (efect pasiv). Pasivitatea este calitatea cea mai caracteristică a verdei absolute, căreia i se mai adaugă, pe deasupra, şi parfumul unui soi de onctuositate şi automulţumire. De aceea, verdele absolut este pentru lumea culorilor exact ceea ce, în universul oamenilor, este aşa-numita burghezie: un element imobil mulţumit de sine, limitat în toate direcţiile. Verdele se aseamănă cu o vacă grasă, foarte sănătoasă, culcată în nemişcare, de nimic altceva capabilă decât de rumegat şi care contemplă universul cu privirea ei idioată şi tocită*. Verdele este culoarea principală a verii, în care natura a depăşit perioada de „Sturm und Drang“ a anului – primăvara – şi s-a cufundat într-o linişte mulţumită de sine (v. Tabelul II).

Dacă verdele absolut este scos din echilibru, atunci urcă spre galben, înviorându-se, întinerit şi vesel. Prin amestecul de galben şi-a făcut loc o forţă activă. Prin dominanţa de albastru, coborând spre o tonalitate adâncă, verdele capătă cu totul alt sunet; devine serios şi, ca să spunem aşa, cade pe gânduri. Elementul activ pătrunde astfel şi în acest caz, dar cu un caracter diferit de primul caz.

* Acesta este efectul mult lăudatului echilibru. Cât de bine a spus acest lucru şi Christos: „Nu eşti nici rece şi nici cald...”

Tabelul II

A doua pereche de contraste: III şi IV (ale caracterului fizic, ca tonuri complementare).

III Roşu Verde = al III-lea contrast
I. mişcare primul contrast anulat spiritual

Mişcare în sine
(autonomă)



Roşu

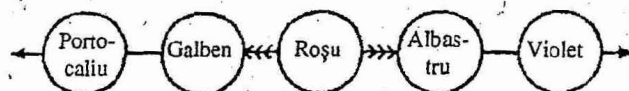
= mobilitatea potenţială
= imobilitate

Mişcările excentrice şi concentrice lipsesc cu totul.
În amestec optic = Gri
ca şi în amestecul mecanic de alb şi negru = Gri

IV Portocaliu Violet = al IV-lea contrast

Provenit din I-ul contrast prin

1. elementul activ al galbenului în roşu = Portocaliu
2. elementul pasiv al albastrului în roşu = Violet



în direcţie excentrică	mişcare în sine (autonomă)	în direcţie concentrică
------------------------	----------------------------------	----------------------------

În cazul trecerii de la luminos la întunecat, verdele își păstrează caracterul original de indiferență și liniște, situație în care, într-un context luminos, se accentuează primul caracter, iar într-unul întunecat este mai accentuat cel de-al doilea. Faptul este firesc dat fiind că aceste modificări se obțin cu ajutorul albului și negrului. În termeni muzicali, aș desemna verdele absolut cel mai bine prin sunetele liniștite, prelungi, de-o înălțime mijlocie, ale viorii. Aceste două ultime culori – albul și negrul – au fost deja definite, în general. Privind lucrurile în detaliu, *albul*, adesea considerat ca o *nonculoare* (în special din cauza impresioniștilor care nu văd „albul în natură”^{*} acționează ca simbol al unui univers din care toate culorile, ca însușiri, calități și substanțe materiale au dispărut. Acest univers se află atât de sus în comparație cu noi, încât nouă nu ne parvine nici un sunet de acolo. Coboară în schimb de acolo o vastă tăcere care, exprimată material, ne apare ca un zid rece, de netrecut, indestructibil, întinzându-se la infinit. *De aceea, albul acționează asupra sufletului nostru ca o prelungă tăcere*, pentru noi absolută. În interior, îl auzim ca pe un non sunet, ceea ce ar corespunde oarecum unor pauze muzicale, acelor pauze care nu întrerup decât temporar dezvoltarea unei frazări sau a unui conținut și nu reprezintă încheierea ei definitivă. *Nu este o tăcere moartă, ci una încărcată de latențe*. Albul sună ca o tăcere, care, brusc,

^{*} Van Gogh își puna, în scrisorile sale, întrebarea dacă n-ar putea picta un zid alb direct cu alb. Această întrebare, ce nu ar prezenta pentru un pictor din afara realismului nici un fel de greutate, deoarece folosește culoarea ca sunet interior, apare în ochii unui pictor impresionist-naturalist ca un atentat la adresa naturii. O asemenea întrebare trebuie să pară în ochii acestui pictor la fel de revoluționară pe cât părea de revoluționară și ieșită din comun modificarea umbrelor din brun în albastru (exemplul favorit cu „cerul verde și iarba albastră”). Tot așa cum în acest ultim caz recunoaștem tranziția de la academism și realism la impresionism și naturalism, în întrebarea lui Van Gogh identificăm simbul „traducerii naturii”, adică tendința de a reprezenta natura nu ca fenomen exterior, ci de a comunica în primul rând elementul impresiei interioare, de puțină vreme încoace numită *expresie*.

poate fi înțeleasă. Este un *neant* tineresc sau mai precis spus, un *neant dinaintea începutului, dinainte de a se fi născut*. Poate că acesta era *șunetul pământului în perioadele albe ale glaciațiunii*. Ca un *neant fără latențe, ca un neant dispărut după apusul soarelui, ca o tăcere veșnică, fără viitor și speranță este sunetul interior al negrului*. Pe plan muzical, este reprezentat ca o pauză de completă încheiere, după care urmează continuarea, ca un început de lume nouă, întrucât prin această pauză a luat formă un anume ceva pentru totdeauna încheiat: cercul s-a închis. Negrul este stingere, grămadă de gunoi ars, nemișcare, cadavru, ceva care nu participă emoțional la nici un eveniment, care lasă totul să alunece peste el. Este ca tăcerea unui trup după moarte, încheierea unei vieți. *Exterior vorbind este culoarea cea mai lipsită de sonoritate, cea mai slabă, pe fondul căreia orice altă culoare, chiar și cea mai slabă sonor răsună mai puternic și mai precis*. Nu ca pe fondul alb care tulbură sunetul oricărei culori aproape, iar unele se dizolvă cu totul și lasă în urma lor un sunet slab, debilitat^{*}.

Nu în zadar a fost ales albul ca veșmânt-simbol al purei bucurii și curățeniei desăvârșite. Iar negrul ca veșmânt de mare doliu, de adâncă întristare, simbol al morții. Media de echilibru dintre aceste două culori, rezultată din amestecul lor mecanic, este *griul*. Firește, că o culoare ce ia naștere în acest fel nu poate avea nici sunet exterior, nici vibrație. *Griul este lipsit de sunet și imobil*. Această imobilitate are însă un alt caracter decât liniștea verdelui, plasat între două culori active, și care este produsul lor. De aceea, griul exprimă *imobilitatea fără speranță*. Cu cât acest gri este mai întunecat, cu atât mai evident apare elementul dezolant și iese în relief caracterul lui sufocant. În cazul griului mai deschis,

^{*} Roșul de cinabru, pus pe un fond alb, apare opac și murdar; pe fond negru, se încarcă puternic cu o forță stridentă, de-a dreptul uluitoare. Galbenul deschis pe alb se debilitază, se dizolvă; pe negru are un efect atât de puternic, încât pur și simplu se desprinde de fond, plutește în aer și sare în ochi.

culoarea se aerisește, parcă începe să respire și de aici apare semnul unei speranțe ascunse. Un gri asemănător rezultă din amestecul optic dintre verde și roșu: el provine din amestecul spiritual dintre pasivitatea mulțumită de sine și o incandescență intens activă. Roșul, așa cum ni-l imaginăm, ca o culoare fără limite, caracteristic caldă, acționează pe plan interior ca o culoare foarte vie, sprintenă, neliniștită, care nu are totuși caracterul ușuratic al galbenului, cu autorisipirea lui în toate direcțiile, ci, dincolo de toată energia și intensitatea, generează o notă puternică de forță conștientă de propriul ei scop. *Există în acest vuiet și în această incandescență, mai ales interioară și foarte puțin îndreptată spre exterior, o maturitate, să-i spunem, virilă* (v. Tabelul II).

Acest roșu ideal poate suporta însă, în realitate, modificări mari, devieri și variante. Să ne gândim doar la roșul saturnian, roșul de cinabru, roșul englezesc, roșul de garanță, de la tonurile cele mai deschise la cele mai închise. Roșul își dovedește capacitatea de a-și păstra relativ bine tonalitatea de bază, reușind în același timp să aibă un aspect caracteristic cald sau rece**.

Roșul deschis și cald (Saturn) are o anumită asemănare cu galbenul mijlociu (cuprinde, ca pigment relativ, mult galben) și trezește senzația de forță, energie, aspirație, decizie, bucurie, triumf plenar etc. Muzical vorbind, amintește de sunetul fanfarelor, în care tuba vine cu tonul ei încăpățânat, insistent, puternic. În stările coloristice mijlocii, cum ar fi roșul de cinabru, crește stabilitatea senzației acute a roșului: este ca o pasiune mereu la fel de incandescentă, o forță sigură de sine, care nu poate fi ușor înfrântă, dar poate fi stinsă cu ajutorul albastrului, întocmai ca fierul încins

* Griul, imobilitate și liniște. Delacroix presimțea deja liniștea pe care voia s-o obțină prin amestecul de verde și roșu (Signac).

** Orice culoare poate fi desigur și rece și caldă, nicăieri însă contrastul acesta nu este atât de accentuat ca în cazul roșului. O plenitudine de posibilități interioare !

cu apă. Acest fel de roșu nu suportă în general nici o intervenție a recelui, pierzându-și în asemenea ocazii sonoritatea și sensul. Sau, mai bine spus: o astfel de răcire violentă, tragică, dă naștere unei tonalități poreclită „murdărie“, pe care în special astăzi pictorii o evită și o disprețuiesc. Și aceasta pe nedrept. Impuritatea în forma ei materială, ca reprezentare a materialității, ca existență materială posedă, ca orice alt mod de existență, propriul ei sunet interior. De aceea, evitarea „murdăriei“ în pictură este astăzi la fel de înjustă și de mărginită, ca și teama de ieri în fața culorii „pure“. Nu trebuie niciodată uitat că toate mijloacele născute dintr-o necesitate interioară sunt pure. Ceea ce aici apare exterior ca murdar este, pe plan interior, curat. Altfel, ar însemna că ceea ce este exterior curat, pe plan interior este murdar. Comparate cu galbenul, roșul saturnian și roșul de cinabru se aseamănă între ele, deși tendința apropierei lor de om este mult mai redusă: acest fel de roșu arde, dar mai mult *pentru sine însuși*, caracterul cam nebunesc al galbenului lipsindu-i aproape cu desăvârșire. De aceea este și probabil preferat galbenului, fiind cu plăcere și mult folosit în ornamentica primitivă, populară; de asemeni, în costumele populare țărănești, unde în aer liber, în raporturi complementare cu verdele, realizează efecte deosebit de „frumoase“. Acest roșu are un caracter în primul rând material și foarte activ (dacă este izolat) și, la fel ca și galbenul, nu tinde spre adâncirea tonului. Doar prin pătrunderea într-un mediu coloristic mai potențat se adâncește sunetul acestui roșu. Adâncirea prin negru este primejdioasă, deoarece negrul cel mort stinge incandescența sau o reduce la minimum. Rezultă de aici însă *brunul* opac, dur, prea puțin dinamic, în care roșul sună ca un susur de-abia perceptibil. Totuși, din acest sunet exterior discret se desprinde unul interior, limpede și puternic. Din folosirea necesară a brunului rezultă o frumusețe interioară de nedescris: reținerea. Roșul de cinabru sună că

tuba și ar putea fi comparat cu puternicele băți ale tobei.

Întocmai oricărei culori în fond reci, *roșul rece* (de pildă, roșul de garanță) se lasă supus adâncirii tonului (în special prin glazură). De asemenea, își poate schimba în mod pronunțat caracterul: în acest caz, crește impresia de incandescență, dar elementul activ dispare treptat cu totul. Pe de altă parte, acest element nu lipsește cu totul, așa cum se întâmplă cu verdele închis, ci face loc unei presimțiri, unei așteptări, unei noi scânteieri de energie, ca și cum ceva care s-ar fi retras stă încă la pândă și ascunde în sine tainica posibilitate de a face un salt sălbatic. Aici stă și marea deosebire dintre acest roșu și adâncirea tonului albastru, întrucât roșul, chiar și în această situație, are o anume materialitate și amintește de tonurile mijlocii și adânci, purtătoare de ecouri pasionale ale violoncelului. Roșul rece, când este deschis, devine și mai material, dar de o materialitate pură și sună a bucurie juvenilă, curată, asemănătoare unei siluete proaspete, tinere, curate de față. Asemenea imagine poate fi ușor exprimată muzical prin sunetele limpezi, mai înalte, mai cantabile ale viorii*. Această culoare care se intensifică numai prin amestecul cu alb este o culoare agreată de tinerele fete pentru vestimentație.

Roșul cald, intensificat cu un galben înrudit, devine *portocaliu*. Prin acest amestec, dinamica internă a roșului începe să devină o mișcare iradiantă, a contopirii cu mediul. Roșul însă, care joacă un rol important în componența portocaliului, menține în această culoare și sunetul seriozității, asemănându-se cu un om sigur de propriile-i forțe. De aceea, el trezește o accentuată senzație de sănătate și răsună ca un clopot moderat de biserică, ce cheamă credincioșii la rugăciunea

* Despre sunetele succesive pure, vesele ale clopoțelilor (și zurgălăilor cavaleri) se spune pe rusește că „sună a zmeură”. Culoarea sucului de zmeură se aseamănă cu roșul deschis și rece tocmai descris mai sus.

„Angelus”*, sau ca o caldă voce de alto ori ca o violă cântând un *largo*.

După cum portocaliul rezultă din apropierea roșului de privitor, tot așa, prin distanțarea lui cu ajutorul albastrului, se produce *violetul*, care are tendința de a se îndepărta de privitor. Acest roșu de bază trebuie să fie însă un roșu rece, deoarece caldul roșului nu se poate combina cu răceala albastrului (prin nici un procedeu), ceea ce corespunde și pe plan spiritual.

Violetul este prin urmare un roșu răcit în sens atât fizic, cât și psihic. De aceea și are în sine ceva maladiv, stins (zgură de cărbune!), trist. Nu în zadar această culoare este considerată ca potrivită pentru vestimentația femeilor în vârstă. Chinezii o folosesc de-a dreptul ca o culoare a hainelor de doliu. Ea seamănă cu sunetul cornului englezesc, al fluierului ciobănesc, iar în tonurile închise cu sunetele adânci ale instrumentelor de lemn (de exemplu, ale fagotului)**.

Ultimele două culori, rezultate din însumarea roșului, fie cu galben, fie cu albastru, nu au un echilibru stabil. Amestecându-le, se observă tendința lor de a-și pierde echilibrul. Ba chiar apare senzația că avem de a face cu un dansator pe sârmă, care trebuie să fie foarte atent și să se balanseze când într-o parte, când într-alta. Unde începe portocaliul și se termină galbenul sau roșul? Unde este granița care desparte violetul net de roșu sau de albastru***? Ambele culori caracterizate adineaori (portocaliul și violetul) reprezintă *contrastul al patrulea* și ultimul în imperiul cromatic al tonurilor simple, primitive, relația de reciprocitate dintre ele fiind, în sens fizic, aceeași ca a contrastului al treilea (roșu și verde); adică de complementaritate (v. Tabelul II). Ca

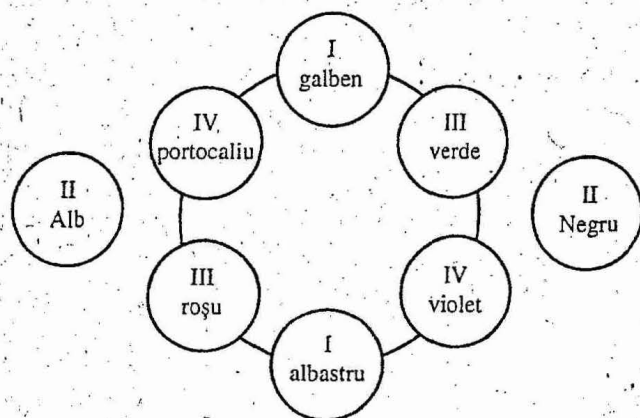
* „Angelus Domini”, scurtă rugăciune catolică în cinstea Maicii Domnului, pronunțată zilnic la ora amiezii și a înserării (n.l.).

** La întrebarea „ce mai faci?”, printre artiști circulă răspunsul glumeț: „complet violet”, adică nu prea grozav.

*** Violetul are și tendința de a transforma în mov. Și unde începe unul și se termină celălalt?

într-un cerc de mari dimensiuni, ca un șarpe încolăcit mușcând în propria-i coadă (simbolul infinitului și al veșniciei) stau în fața noastră cele șase culori, alcătuiind, două câte două, trei mari contraste. Iar la dreapta și la stânga, cele două mari forme ale tăcerii: cea a morții și cea a nașterii. (v. Tabelul III).

Tabelul III



Contrastele ca cerc bipolar =
viața culorilor elementare între naștere și moarte.
(Cifrele romane reprezintă perechile de contraste)

Este limpede că toate caracterizările acestor culori simple sunt doar provizorii și elementare. La fel și sentimentele prin care au fost caracterizate acele culori (de exemplu bucuria, tristețea etc.). Aceste sentimente nu sunt decât stări materializate ale sufletului. Tonalitățile culorilor, întocmai ca și cele muzicale, sunt de o esență mult mai subtilă, trezind vibrații mult mai fine ale sufletului, care nu pot fi traduse în cuvinte. Fiecare ton va putea — foarte probabil, cu timpul — să-și găsească un corespondent în expresia verbală, dar întotdeauna va

rămâne și un reziduu cu neputință de epuizat în totalitate, fapt datorat însă nu unui spor de bogăție a tonului, ci tocmai esenței acestuia. *De aceea, cuvintele sunt și rămân doar semnale, indici relativi exteriori ai culorilor.* În această imposibilitate de a înlocui esența culorii prin cuvânt sau alte mijloace stă și șansa artei monumentale. Aici, printre combinațiile foarte bogate și diverse, există una bazată tocmai pe faptul mai sus precizat, și anume că același sunet interior poate fi obținut în același moment prin intermediul unor genuri artistice diferite, împrejurare datorită căreia fiecare gen își va demonstra, pe lângă acest sunet comun, și acel plus esențial care îi este propriu, adăugând astfel bogăție și forță sunetului comun, bogăție și forță inaccesibile unei singure arte.

Ce disonanțe și combinații infinite, egale în forță și adâncime cu această armonie, ar fi realizabile prin dominanta unei anume arte, prin creșterea contrastelor dintre diferitele arte sau pe baza consonanței tăcute cu altele etc. etc., devine un lucru clar pentru fiecare.

Se aude adesea părerea că posibilitatea echivalării dintre arte (de ex. a artei plastice prin cuvânt, respectiv literatură) ar contrazice necesitatea unei diversități a artelor. Nu acesta este însă adevărul. După cum s-a spus, reproducerea exactă a aceluiași „sunet” în expresii artistice de genuri diferite nu este posibilă. Chiar dacă o asemenea repetiție ar fi posibilă, „sunetul” repetat — cel puțin exterior vorbind — ar fi colorat altfel. Dacă însă nici acest aspect n-ar exista, dacă prin urmare repetiția aceluiași sunet în expresii artistice de genuri diferite ar reuși să atingă (exterior și interior) exact *aceeași* rezonanță, nici atunci o asemenea repetiție n-ar fi de prisos. În primul rând, fiindcă oamenii sunt, după caz, dotați pentru o artă sau alta (activi sau pasivi, ca emițători sau receptori de „sunete”). Și chiar dacă nici așa n-ar fi, repetiția nu și-ar pierde numai prin acest fapt semnificația. Repetiția aceluiași „sunet”, acumularea lor concentrează atmosfera spirituală necesară maturizării sentimentelor (chiar și a celor de cea mai

fină substanță), tot așa cum pentru coacerea anumitor fructe este necesară atmosfera densă a unei sere, condiție absolută a maturizării lor. Un vag exemplu ar fi omul asupra căruia repetarea unor acțiuni, gânduri, sentimente ajunge în cele din urmă să-și exercite puternic influența chiar dacă el este — personal — puțin capabil să absoarbă intens fiecare din acele acțiuni etc., comportându-se asemenea unei țesături groase stropită de primele picături de ploaie*.

Nu trebuie totuși să gândim atmosfera spirituală numai în contextul acestui exemplu foarte concret. O atmosferă spirituală este — pe plan spiritual — identică aerului care poate și el să fie curat sau încărcat de diferite elemente impure. Nu numai acțiunile pe care oricine le poate observa, sau gândurile și sentimentele care pot fi exprimate exterior, dar și acțiuni complet ascunse, despre care „nimeni nu știe“, gânduri nepronunțate, sentimente neexprimate (în acțiuni umane), sunt elementele constitutive ale unei atmosfere spirituale. Sinucideri, omucideri, violențe, gânduri nedemne, josnice, ură, dușmănie, egoism, invidie, „patriotism“, părtinire, sunt ipostaze ale spiritului, realități spirituale *născătoare* de atmosferă**. Invers, sacrificiul de sine, într-ajutorarea, gândurile pure și elevate, dragostea, altruismul, bucuria la norocul altuia, omenia, dreptatea sunt realități care, întocmai ca soarele, ucid microbii și refac o atmosferă respirabilă***. Cealaltă formă de repetiție (mai complicată) este cea la care participă elemente diverse de aspect

* Pe o astfel de repetiție exterioară se bazează efectele reclamei.

** Există perioade de sinucideri, cu sentimente războinice dușmănoase etc. Războiul și revoluția (ultima în mai mică măsură decât războiul) sunt produse ale unei asemenea atmosfere care, pe această cale, se poluează și mai mult. Cu măsura cu care măsoară, vei fi și tu măsurat !

*** Istoria cunoaște și astfel de vremuri. A existat oare una mai mărească decât cea a creștinismului, care a atras pe cei mai slabi în lupta spirituală ? Până și în războaie și revoluții există factori de natură să spulbere aerul infestat.

divers; în cazul nostru — diferite genuri de artă (și însumate — arta monumentală). Această formă de repetiție este încă și mai puternică, deoarece diferitele caractere omenești reacționează fiecare în alt fel față de un mediu artistic sau altul; pentru unii este forma muzicală cea mai accesibilă (care acționează, în general, asupra oricui — excepțiile fiind foarte rare), pentru alții forma picturală, pentru alții cea literară etc. Pe lângă acestea, forțele ascunse ale diferitelor arte sunt în fondul lor diferite unele de altele, astfel că rezultatul urmărit de ele crește în intensitate pentru toți oamenii, deși fiecare gen de artă lucrează izolat, pe cont propriu.

Acest efect greu definisabil al fiecărei culori în parte este fundamentul pe care diferitele valori se armonizează. Se realizează tablouri (artizanale, chiar instalații întregi) într-un ton local ales conform intuiției artistice. Infiltrarea unui ton colorat, împletirea — prin amestec — a două culori învecinate, reprezintă baza pe care adesea a fost edificată armonia coloristică. Din cele tocmai afirmate cu privire la efectele culorilor, din faptul că trăim într-o epocă plină de întrebări, presimțiri, interpretări și — de aceea — plină de contradicții, putem trage ușor concluzia că tocmai pentru vremurile noastre armonizarea pe baza unei singure culori este cea mai puțin potrivită. Poate că reușim, cu invidie și înrăstă simpatie, să receptăm operele lui Mozart. Ele sunt pentru noi ca o pauză binevenită în vuietul vieții noastre interioare, o imagine consolatoare și o speranță; totuși le percepem ca pe niște sunete ale unor timpuri trecute, diferite, în fond străine de noi. Lupta dintre tonuri, echilibrul pierdut, „principii“ în decădere, neașteptate bătăi de toboă, mari probleme, strădanii aparent fără țel, impulsuri parcă sfâșiate nostalgice, lanțuri sfărâmate și legături unificatoare, *opoziiții și contradicții — acestea fac armonia noastră. Compoziția întemeiată pe o asemenea armonie este o alcătuire de forme cromatice și grafice cu o existență autonomă ca atare, scoase la iveală de o necesitate interioară și care, în cadrul unei*

vieți în comun rezultate de aici, constituie un întreg numit tablou. Doar aceste fragmente izolate sunt esențiale. Tot restul (deci și păstrarea elementului figurativ) este secundar. Acest rest este numai un acompaniament.

În chip logic, decurge de aici și asocierea dintre două tonuri cromatice. Pe baza aceluiași principiu al antilogicii, vor fi alăturate acum culori care multă vreme au trecut ca fiind dizarmonice între ele. Așa se întâmplă, de pildă, cu alăturarea dintre roșu și albastru, culori care nu se leagă fizic, dar tocmai prin contrastul spiritual puternic dintre ele sunt preferate astăzi ca fiind una din armoniile cele mai intens active, cele mai potrivite. Armonia, în concepția noastră, se sprijină în principal pe principiul contrastului, principiul artistic cel mai important al tuturor timpurilor. Contrastul nostru este însă cel al contrastului interior, singurul prezent și care exclude orice ajutor (azi perturbare și prisos) al altor principii de armonizare !

Ciudat este că tocmai această combinație de roșu și albastru era atât de agreată de primitivi (de vechii germani, italieni etc.) încât s-a păstrat până astăzi în unele vestigii ale acelor vremuri (de exemplu, în forma populară a sculpturii religioase)*. Foarte frecvent o putem vedea, în acele lucrări de pictură și sculptură colorată populară, pe Maica Domnului într-o tunică roșie peste care este aruncată o manta albastră; s-ar părea că artistul dorea să se refere la harul *ceresc* dăruit omului *pe pământ* și menit să se învâluie în *divin umanul*. Faptul că tocmai „astăzi” necesitatea interioară cere un arsenal infinit de mijloace de expresie, decurge logic din felul cum identificăm noi armonia. Combinații „permise”, „nepermise”, ciocnirea dintre felurile culori, dominarea uneia asupra alteia, a unei anume culori asupra celorlalte, extragerea sonorității uneia din alta, deter-

minarea petei de culoare, dizolvarea culorii unice sau multiple, reținerea petei de culoare în curgere prin delimitare grafică, prelingerea petei dincolo de această limită, interferențele dintre culori, delimitările stricte, etc. etc. deschid un șir ce se pierde în depărtări intangibile de posibilități pur picturale (= cromatice).

Renunțarea la figurativ și unul din primii pași făcuți în *imperiu* abstracțiunii a avut loc în sistemul de raporturi grafico-picturale prin *excluderea dimensiunii a treia, adică prin efortul de a păstra „tabloului” caracterul de pictură pe o suprafață*. Modelarea a fost eliminată. În acest fel, *obiectul real se deplasa spre abstracție*, ceea ce însemna un anume progres. Acest progres a avut însă imediat drept urmare legarea diferitelor posibilități de suprafața reală a unei pânze, ceea ce conferea picturii o notă pronunțat materială. O asemenea condiționare însemna în același timp și o restrângere a posibilităților. Efortul de a se elibera de această materializare și restrângere, unit cu aspirația spre compozițional, trebuia să ducă, firește, *la renunțarea la o suprafață reală. S-a încercat transpunerea imaginii pe o suprafață ideală, în așa fel încât aceasta să se configureze înainte de a ajunge la suprafața materială a pânzei*.^{*} Astfel, din compoziția cu triunghiuri plate a rezultat o compoziție cu triunghiuri tridimensionale, plasticizate, deci cu piramide (așa-numitul „cubism”). A rezultat însă foarte curând și mișcarea de inerție concentrată tocmai asupra unei asemenea forme și care a dus din nou la împușinarea posibilităților. Este rezultatul inevitabil al aplicării exterioare a unui principiu izvorât din necesitatea interioară. Tocmai într-un caz ca acesta, de o mare și exclusivă importanță, nu trebuie uitat că există și alte mijloace de a conserva suprafața materială, de a crea o suprafață ideală fără a o imobiliza ca suprafață plată, ci de a o

* Cu multe circumstanțe atenuante de ordin cromatic, Frank Brangwyn a oferit recent această combinație în imaginile sale timpurii, după toate probabilitățile, printre primii.

* V. de exemplu articolul *Le Fauconnier* în Catalogul celei de-a doua expoziții a grupării „Neuen Künstlervereinigung”, München (1910 — 1911).

folosi ca spațiu tridimensional. Chiar și subțirimea sau grosimea unei linii, apoi plasarea formei pe suprafață, intersectarea unei forme cu alta sunt exemple suficiente în operația de extindere grafică a spațiului. Posibilități asemănătoare oferă culoarea care, bine folosită, poate înainta sau se poate retrage, poate avea tendința de a porni sau de a regresa, făcând din tablou o ființă ce plutește în aer, ceea ce echivalează cu extinderea picturală a spațiului. Unirea celor două forme de extindere, în consonanță sau contrast, reprezintă unul din elementele cele mai bogate și mai puternice ale compoziției grafic-picturale.



VII. TEORIE

Din specificul armoniei noastre actuale decurge de la sine faptul că astăzi este mai puțin decât oricând posibilă construirea unei teorii pe deplin conturate*, făurirea unui element pictural fundamental. Asemenea tentative ar duce, practic, la același rezultat ca acela deja pomenit, cu lingurița lui Leonardo da Vinci. A susține însă că în pictură nu vor exista niciodată reguli fixe, principii referitoare la existența unui element fundamental, sau că acestea ar duce inevitabil la academism, ar fi prematur. Muzica își cunoaște și ea gramatica; întocmai însă oricărui lucru viu, ea se schimbă în cursul unor perioade mari de timp; pe de altă parte însă, concomitent, această gramatică și-a găsit mereu, cu succes, întrebuințarea ca o formă de ajutor, ca un soi de dicționar. Pictura noastră se află însă astăzi din nou în altă situație; *emanciparea* ei, direct subordonată față de „natură”, se află de-abia la începutul începuturilor. Dacă până acum culoarea și forma au fost utilizate ca agenți interiori, faptul s-a petrecut până acum oarecum inconștient. Subordonarea compoziției unei forme geometrice era de mult practică în arta veche (de exem-

* S-au făcut asemenea încercări. O contribuție de seamă o aduce aici o paralelă cu muzica, de exemplu, cea din „Tendances Nouvelles”, nr. 35, *Henri Rovel*: „Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes” (p. 721).

plu, la persani). A clădi însă pe temelii pur spirituale este o muncă de lungă durată, care începe la nimereală și prin a fi relativ oarbă. În plus, mai este necesar ca pictorul să-și cultive și sufletul, nu numai ochii, pentru a avea posibilitatea să evalueze culoarea conform propriilor criterii, participând astfel activ nu numai la receptarea impresiilor venite din afară (uneori firește și interioară) ci și ca o forță decisivă în procesul creației.

Dacă am începe încă de azi să distrugem cu totul legătura noastră cu natura, să pornim brutal la eliberarea noastră, mulțumindu-ne apoi, exclusiv, cu variate combinații de culori pure și forme autonome, am crea opere care ar arăta ca o ornamentică geometrică, asemănătoare, vulgar vorbind, unei cravate sau unui covor. *Frumusețea culorii și formei* (în ciuda afirmațiilor esteților puriști ca și ale naturaliștilor care urmăresc în principal „frumosul”) *nu este în artă un scop ce-și ajunge sieși*. Tocmai ca urmare a stadiului nostru încă elementar în pictură, suntem prea puțin în stare să ajungem astăzi la trăirea experienței interioare a unei compoziții de culori și forme complet autonome. Vibrația nervoasă există firește (așa, de pildă, în fața unor opere de artă aplicată), dar se va limita în principal la zona de suprafață a nervilor, pentru că va provoca vibrații emoționale, zguduiri sufletești prea slabe. Dacă însă ne gândim că schimbarea spirituală a început să ia un tempo de-a dreptul vijelios, că până și baza „cea mai solidă” a vieții spiritului omenesc adică știința pozitivă este antrenată și se află la poarta disoluției materiei, atunci putem afirma că nu ne mai despart decât puține „ore” de această compoziție pură. Desigur că nici ornamentica nu este o ființă cu totul inertă. Ea are o viață interioară proprie, care ori nu mai este accesibilă înțelegerii noastre (ornamentica veche), ori este doar un talmeș-balmeș lipsit de logică; un univers unde, ca să spunem așa, adulții și embrionii sunt tratați la fel și joacă același rol social, unde ființe cu părți dezmembrate ale trupului sunt așezate la un loc cu nasuri, degete

de picioare și buricuri autonome. Este haosul unui caleidoscop*, unde hazardul material și nu spiritul are rol de autor. Dar în ciuda acestei incomprehensiuni sau incapacități de a fi din principiu înțeleasă, ornamentica are totuși un efect asupra noastră, chiar dacă întâmplător și fără vreun plan**; un ornament oriental este, și interior vorbind, cu totul diferit de unul suedez, african, elen antic etc. Nu fără motiv există, de exemplu, obiceiul generalizat de a denumi mostre textile ca fiind vesele, severe, triste, vii etc., cu aceleași adjective adică, folosite mereu de muzicieni (Allegro, Serioso, Grave, Vivace etc.) pentru a determina discursul piesei muzicale. Este în mare măsură posibil ca ornamentul să-și fi avut odinioară originea în natură (și decoratorii moderni își caută motivele în păduri și câmpii). Dar chiar și atunci când am accepta ideea că nu a fost folosită nici o altă sursă decât natura, în ornamentul de calitate formele și culorile naturale nu erau totuși tratate pur exterior, ci mai curând ca niște simboluri, folosite în cele din urmă aproape ca niște hieroglife. De aceea au și devenit treptat inaccesibile și nu mai suntem în stare să le descifrăm valoarea lor interioară. De pildă, un zmeu chinezesc care a păstrat totuși în forma lui ornamentală o accentuată și precisă corporalitate, ne impresionează atât de puțin, încât îl suportăm liniștiți în dormitoare și sufrageriile noastre și nu-l resimțim mai intens decât o cuvertură de masă brodată cu părălufe.

Poate că la încheierea acestei perioade de amurg care este a noastră, se va dezvolta o ornamentală nouă, având în proporții foarte reduse un caracter geometric. Astăzi însă, luând în considerare punctul la care am ajuns, o încercare de a crea cu sila astfel de ornamente s-ar asemana cu încercarea de a forța cu degetele deschiderea unui boboc de floare.

* Acest talmeș-balmeș reprezintă și el un anume fel de viață, dar aparține altei sfere.

** Universul descris este totuși un univers cu sunetul lui interior necondiționat specific, care, în fond, este în principiu necesar și oferă posibilități.

Suntem încă, în momentul actual, foarte legați de natura exterioară și nevoiți să ne zămislim *formele* pornind de la ea. De aceea, marea întrebare este: cum putem s-o facem ? mai precis spus: până unde poate merge libertatea noastră de a modifica formele și cu ce culori le putem conexa ?

Această libertate poate merge până la punctul la care este în stare să ajungă intuiția artistului. De la acest punct, se poate vedea în același timp cât de enormă este nevoia de a cultiva această intuiție. Câteva exemple vor aduce un răspuns oarecum satisfăcător acestui al doilea aspect al întrebării. Privită izolat, culoarea roșie, caldă, mereu stimulatoare, își va modifica esențial valoarea ei interioară, atunci când nu mai este izolată ca un sunet abstract, ci este folosită ca element participativ la o existență legată de o formă naturală. O astfel de însumare a roșului cu diferite forme naturale va provoca și diferite efecte interioare care vor suna totuși înrudite, datorită obișnuitului efect al roșului izolat. Să legăm acest roșu de imaginea cerului, a unei flori, rochii, chip omenesc, a unui cal sau a unui copac. Un cer roșu se asociază pentru noi cu apusul soarelui, cu un incendiu sau ceva asemănător. Prin urmare, este vorba aici de un efect „natural“ (în acest caz, solemn sau amenințător). Desigur că aici lucrurile depind foarte mult de felul în care vor fi tratate celelalte obiecte combinate cu cerul roșu. Dacă obiectele sunt puse într-o legătură cauzală cu roșeața cerului și corelate cu anume culori potrivite lor, atunci naturalitatea cerului este și mai pregnantă. Dacă însă celelalte obiecte se îndepărtează foarte mult de natură, ele pot să diminueze prin acest fapt impresia de „naturalitate“ a cerului, eventual chiar s-o nimicească. Oarecum în același fel va arăta conexiunea roșului cu un obraz pe care această culoare poate indica efectul unei emoții a chipului pictat sau care poate rezulta dintr-un ecleraj special, asemenea efecte neputând fi înlăturate decât printr-o considerabilă abstractizare a celorlalte porțiuni ale imaginii.

Roșul unei rochii reprezintă, dimpotrivă, un caz total diferit, deoarece o rochie poate avea orice altă culoare am dori. Un astfel de roșu va putea avea cel mai bine efectul unei eventuale necesități „picturale”, deoarece în acest caz roșul ar putea fi tratat în sine, fără vreo asociere directă cu scopuri materiale. Rezultă totuși o reciprocitate de efecte între acest roșu al rochiei și personajul îmbrăcat cu această culoare și invers. De exemplu, dacă întreaga tonalitate a imaginii este una tristă, iar această tonalitate se concentrează prioritar asupra personajului îmbrăcat în roșu (prin locul personajului în compoziție, prin mișcarea lui, prin trăsăturile feței, ținuta capului, culoarea feței etc.), atunci acel roșu al rochiei va sublinia deosebit de accentuat tristețea imaginii și mai ales pe cea a personajului principal. O altă culoare, prin ea însăși tristă, ar slăbi impresia prin diminuarea elementului dramatic*. Iată deci din nou prezent principiul, deja menționat, al contrastului. Elementul dramatic rezultă aici numai din includerea roșului în compoziția în ansamblu tragică, deoarece roșul, atunci când este complet izolat (atingând deci suprafața de reflectare, liniștită a sufletului), nu poate, în condiții obișnuite, să producă efectul tristeții**. Lucrurile vor arăta iarăși altfel, atunci când același roșu va fi folosit în imaginea unui copac. Tonul fundamental al roșului, la fel ca în toate cazurile citate, va rămâne neatins. I se va asocia însă valoarea emotivă a toamnei (deoarece chiar și numai cuvântul „Toamnă” reprezintă o unitate de ordin sufletesc ca și orice altă noțiune reală, abstractă, necorporală sau corporală). Culoarea se contopește deplin cu obiectul și devine un element de

* Trebuie din nou să subliniem aici în mod expres că toate aceste cazuri, exemple etc. se cuvin privite numai ca valori schematizate. Este vorba aici de niște convenții, care prin unele puternice efecte compoziționale sau la fel de simplu, printr-o simplă trăsătură, pot fi modificate. Posibilitățile se întind în șiruri infinite.

** Mereu suntem nevoiți să subliniem că expresii ca „trist, vesel” etc. sunt grosolane și nu pot servi decât ca indicatoare pe terenul vibrațiilor afective fine, imateriale.

acțiune izolată fără conotația dramatică pe care tocmai am menționat-o în legătură cu folosirea roșului la veșminte. În sfârșit, un caz iarăși total diferit este calul roșu. Chiar și sunetul acestor cuvinte ne deplasează în altă atmosferă. Imposibilitatea naturală a existenței unui cal roșu pretinde neapărat un mediu la fel de nenatural, în care un asemenea cal ar fi plasat. Altfel, impresia de ansamblu poate avea ori efectul unei ciudățenii (deci un efect doar superficial și neartistic) ori al unui basm* inabil conceput (deci ca o ciudățenie motivată, cu efect neartistic). Un peisaj obișnuit, naturalist: niște personaje modelate, desenate anatomic, ar forma la un loc cu un asemenea cal, o disonanță de așa natură, încât nici un fel de sentiment n-ar aproba-o și n-ar exista nici o posibilitate de a o integra în vreo unitate. Cum poate fi înțeleasă această „unitate” și cum va putea ea exista, o arată definirea actualului concept al armoniei. Trebuie dedus de aici că este cu puțință să divizezi o întreagă imagine, să cufunzi privitorul în contradicții, să-l conduci prin toate felurile de suprafețe, să construiești pe orice fel de suprafețe exterioare, deși *suprafața interioară* va rămâne mereu aceeași. Elementele de construcție ale imaginii nu trebuie deci căutate acum în exterior, ci numai în planul *necesității interioare*.

Privitorul este și așa prea obișnuit să caute în astfel de situații un „sens”, adică o legătură exterioară între porțiunile tabloului. Aceeași perioadă materialistă a produs iarăși, în toate aspectele vieții, deci și în artă, un privitor care nu este în stare să se așeze pur și simplu în fața unui tablou (și asta mai ales „cunoscătorul de artă”), ci caută într-un tablou tot ce vrei și nu vrei (imitația naturii, natură văzută prin temperamentul artistului — deci acest temperament, stare de spirit spontană, „pictură”, anatomie, perspectivă, stare de dispoziție exterioară etc. etc.), numai trăirea personală a vieții inte-

* Dacă basmul nu este *integral* „tradus”, are drept urmare o asemănare cu basmele cinematografice.

rioare a imaginii n-o caută și nici nu-i lasă acesteia libertatea de a acționa asupra lui. Orbit de mijloacele exterioare, ochiul spiritului nu caută ceea ce se exprimă prin intermediul acestor mijloace. Atunci când ducem o discuție interesantă cu cineva, încercăm să pătrundem în sufletul omului, respectiv, îi cercetăm structura interioară, gândurile și sentimentele lui și nu ne gândim la faptul că folosește cuvinte compuse din litere, că literele nu sunt decât niște sunete funcționale care, pentru a se produce au nevoie de aspirarea aerului în plămâni (aspect anatomic) și de expirarea aerului din plămâni, precum și de o poziție specială a limbii, a buzelor etc., provocând o vibrație a aerului (aspect fizic) care prin timpan apoi, ajung în conștiința noastră (aspect psihologic), produc un efect nervos (aspect fiziologic) etc. Noi știm că toate aceste aspecte sunt cu totul secundare în convorbirea noastră, pur întâmplătoare, că trebuie folosite momentan ca niște mijloace exterioare necesare, dar că *esența convorbirii* stă în comunicarea ideilor și a sentimentelor. Aceeași atitudine ar trebui s-o avem și față de opera de artă, reușind astfel să beneficiem și de efectul direct și abstract al operei. Apoi, cu timpul, se va dezvolta posibilitatea de a ne exprima prin mijloace pur artistice și va deveni lucru de prisos împrumutul de forme ale lumii exterioare prin limbajul interior, forme care astăzi ne mai dau prilejul ca, prin formă și culoare, să le atenuăm sau să le potențăm în valoarea lor interioară. Contrastul (ca cel cu veșmântul roșu în compoziția mohorâtă) poate fi oricât de violent, trebuind totuși să se mențină pe unul și același plan moral.

Dar chiar și în cazul când acest plan este luat în considerație, problema culorii abordată în exemplele noastre nu este încă rezolvată. Obiectele „nenaturale” și culorile potrivite cu ele pot ușor dobândi o tentă literară, compoziția sugerând impresia de basm. Un asemenea efect transpune privitorul într-o atmosferă pe care, având această notă de basm, el o consideră valabilă și prin urmare: 1. caută fabula, 2. rămâne puțin sau deloc

sensibil față de purul efect al culorilor. În orice caz, într-o astfel de situație, efectul direct, pur interior, al culorii nu mai este posibil: elementele exterioare au ușor prioritate față de cele interioare. În general, omului nu-i place pătrunderea în adâncul lucrurilor, preferă să rămână la suprafața lor, fiindcă această atitudine cere mai puține eforturi. Se spune — e drept — că „nu există nimic mai adânc decât superficialul”, dar această profunzime este cea a mlaștinei. Pe de altă parte, există oare o artă privită mai ușor decât cea „plastică”? În orice caz, de îndată ce privitorul consideră că se află într-o lume a basmelor, el devine imun la vibrațiile sufletești puternice. În acest fel, țelul operei este anihilat. De aceea trebuie găsită o formă care, mai întâi, să excludă impresia de basm* și, în al doilea rând, să nu împiedice în nici un fel pura acțiune a culorilor. În acest scop, forma, mișcarea, culoarea obiectelor inspirate de natură (reală sau ireală) nu trebuie să provoace nici un fel de efecte narrative exterioare sau cu implicații exterioare. Cu cât o mișcare, de pildă, este exterior mai puțin motivată, cu atât efectul ei va fi mai pur, mai adânc și mai interiorizat.

O mișcare foarte simplă, al cărei scop este necunoscut, creează prin ea însăși un efect semnificativ, tainic, solemn. Și asta, atâta timp cât scopul exterior, practic, al mișcării nu este cunoscut. Atunci, efectul ei rămâne o pură sonoritate. Dacă scopul unei munci elementare făcute în comun (de exemplu, pregătirile în vederea ridicării unei mari greutate) este necunoscut, aceasta face o impresie atât de puternică, de tainică, de dramatică și de acapărantă, încât involuntar rămânem nemișcați ca în fața unei viziuni, ca în fața unei existențe pe alte planuri, până în momentul când farmecul a trecut, când explicația practică vine ca un trăsnet, dezvăluind demer-

* Această luptă cu atmosfera de basm seamănă cu lupta cu natura. Cât de ușor și de frecvent își pune „natura” pecetea pe operele unui artist creator de compoziții cromatice, adesea chiar împotriva voinței lui! Este mai ușor să pictezi după natură, decât să lupți cu ea.

sul enigmatic și motivația acestuia. Asemenea cazuri apar în mod deosebit de ușor atunci când suntem cufundați în gânduri abstracte. Astfel de gânduri rup omul de orice activitate zilnică, practică, funcțională. De aceea, observarea unor astfel de mișcări elementare devine posibilă și în afara cercului vieții practice. De îndată ce ne amintim însă că în lumea noastră nu are voie să existe nimic enigmatic, interesul pentru mișcare cade imediat și de la sine; sensul practic al mișcării elimină sensul abstract al acesteia. Pe acest principiu ar trebui să fie și va fi construit „noul dans“, singurul mijloc de a epuiza întreaga semnificație, întregul sens interior al mișcării în timp și spațiu. Originea dansului este, s-ar putea, de natură pur sexuală. În orice caz, mai observăm și astăzi cu evidență prezența în dansul popular a acestui element originar. Necesitatea apărută mai târziu, de a se folosi dansul ca practică de cult, rămâne ca să spunem așa, la suprafața folosirii aplicate a mișcării. Treptat, ambele aplicări practice au dobândit o coloratură artistică, dezvoltată de-a lungul secolelor și încheiată cu limbajul mișcărilor de balet. Acest limbaj este accesibil astăzi numai unui public restrâns și își pierde tot mai mult claritatea. În plus, este un limbaj mult prea naiv pentru vremurile viitoare: el folosește numai la exprimarea sentimentelor materiale (dragoste, frică etc.) și trebuie înlocuit cu altul, în stare să provoace și vibrații sufletești mai nuanțate. Din acest motiv, actualii reformatori ai coregrafiei și-au îndreptat privirea spre forme ale trecutului, în care mai caută și astăzi sprijin. Așa s-a născut legătura creată de Isadora Duncan între dansul grecesc și dansul viitorului. Acest lucru s-a întâmplat din același motiv pentru care pictorii caută ajutor în arta primitivilor. Firește că și această situație este, în dans ca și în pictură, doar un stadiu de tranziție. Ne aflăm în fața necesității de a crea o nouă artă a dansului, a dansului viitorului. Aceeași normă a folosirii necondiționate a sensului interior al mișcării ca element capital al dansului va acționa și se va finaliza și aici. Trebuie să fie — și

va fi — azvârlită peste bord „frumusețea“ convențională a mișcării, iar demersul „natural“ (narațiunea = elementul literar) declarat inutil și perturbator. La fel ca și în muzică sau în pictură, nu există „sunete urâte“ și nici „disonanțe“ de ordin exterior, adică, după cum în cele două arte citate orice sunet și asociere de sunete sunt frumoase (= funcționale) dacă izvorăsc dintr-o necesitate interioară, tot așa și în dans va fi în curând resimțită valoarea interioară a *fiecărei* mișcări, înlocuită fiind frumusețea exterioară printr-una interioară. Din mișcărilor „lipsite de frumusețe“, devenite acum dintr-o dată frumoase, se desprind nemijlocit o intensitate nebănuită și o forță vie. De aici va începe dansul viitorului.

Acest dans al viitorului, plasat astăzi la același nivel de valoare cu muzica și pictura contemporană, va dobândi de îndată și funcția de a încarna, ca un al treilea element, *compoziția scenică*, de prim rang în viitor, a *artei monumentale*. Compoziția scenică va fi alcătuită inițial din aceste trei elemente:

- 1) Mișcare muzicală,
- 2) Mișcare picturală,
- 3) Mișcare artistic coregrafică.

În urma celor spuse mai sus despre compoziția de pictură pură, va înțelege fiecare ce am vrut să spun cu privire la triplul efect al mișcării interioare (= compoziție scenică).

După cum cele două elemente de bază ale picturii (forma grafică și forma picturală) au fiecare viața lor autonomă și se exprimă prin mijloace specifice; după cum din combinarea acestor elemente, a tuturor caracterelor și posibilităților, rezultă compoziția în pictură, tot așa compoziția scenică va putea fi realizată prin cooperarea (sau efectul de contrast) celor trei mișcări mai sus pomenite.

Încercarea lui Skriabin, despre care am mai vorbit (de a potența efectul tonului muzical prin acțiunea tonului cromatic corespunzător), rămâne, firește, o încercare cu totul elementară, reprezentând numai *una* din modalități. În afară de cooperarea a două sau, la urma urmei, a trei elemente ale compoziției scenice mai pot fi folosite și procedeele următoare: tonul contrastant, acțiunea alternativă a autonomiei particulare a fiecăruia dintre elemente sau folosirea autonomiei depline (desigur exterioare) a acestor elemente etc. Tocmai acest ultim procedeu a fost deja utilizat de Arnold Schönberg în cvartetele sale. Aici se și vede cât de mult câștigă în putere și importanță acordul *interior*, atunci când acordul *exterior* este folosit în sensul acesta. Să ne imaginăm așadar noul univers născător de bucurie al celor trei puternice mărețe elemente, destinate unui scop creator. Sunt nevoit aici să renunț la dezvoltarea în continuare a acestei importante teme. Cititorul va trebui să folosească principiul referitor la pictură, corespunzând și pentru cazul de față, astfel că în fața ochiului său spiritual se va ivi de la sine visul fericit al scenei viitorului. Pe căile întortocheate ale acestui nou imperiu, care se întind, în fața oricărui pionier, ca o plasă nesfârșită străbătând seculare păduri întunecate, prăpăstii de nemăsurat, piscuri înghețate, adâncuri amepitoare, acesta va fi călăuzit, cu o mână infailibilă de același conducător — *principiul necesității interioare*.

Din exemplele mai sus examinate, privind folosirea unei culori; din nevoia și semnificația folosirii formelor „naturale” corelate culorii ca ton, rezultă: 1) *unde* se află drumul către pictură, și 2) *cum* trebuie, ca *principiu general*, umblat pe acest drum. Acest drum se află între două teritorii (astăzi două primejdii): la dreapta, folosirea complet abstractă, pe deplin emancipată, a culorii în formă „geometrică” (ornamentica); la stânga, utilizarea — mai reală, prea tare inhibată de forme exterioare — a culorii în aspect „corporal” (fantasticul). Totodată (și probabil numai astăzi), există posibilitatea

de a se ajunge până la granița din dreapta și ... de a o depăși; la fel, și până la granița din stânga și dincolo de ea. Între aceste limite (aici părăsesc drumul schematizării) se află, la dreapta, *abstracția pură* (adică o abstracție încă și mai pronunțată decât cea a formei geometrice), iar la stânga *realismul pur* (adică un fantastic superior — fantasticul materiei celei mai dure). Iar între ele — libertatea fără margini, adâncimea, lărgimea, bogăția posibilităților și, dincolo de ele, teritoriile purei abstracții și ale purului realism — *totul* este pus, în momentul actual, în slujba artistului. Astăzi este ziua unei libertăți care nu poate fi concepută decât în vremea de germinație a unei mari epoci*. În același timp însă, aceeași libertate este și una din cele mai mari non-libertăți, deoarece toate aceste posibilități, existând în și dincolo de acele granițe, pornesc din una și aceeași rădăcină: din apelul categoric al *necesității interioare*.

Nu este o nouă descoperire faptul că arta stă mai presus de natură**. Noile principii nu pică nici ele din cer, în schimb sunt cauzal legate de trecut și de viitor.

Pentru noi este însă important în ce situație se află astăzi acest principiu și până unde putem ajunge mâine

* Cu privire la această problemă, v. articolul *Despre problema formei* în almanahul „der Blaue Reiter” (Piper, 1912). Pornind de la opera lui Henri Rousseau, demonstrez acolo că realismul care va fi al epocii noastre este nu numai egal în valoare cu abstracția, dar și identic cu ea.

** Îndeosebi literatura a exprimat de mult acest principiu. De exemplu, Goethe spune: „Artistul se află liber în spirit, deasupra naturii și o poate trata conform scopurilor lui mai înalte... el este în același timp stăpânul și sclavul ei. Este sclavul ei, întrucât e nevoit să lucreze cu mijloace terestre pentru a fi înțeles. (N.B. !)

Este însă stăpânul ei, întrucât supune aceste mijloace terestre unor intenții de ordin superior, făcându-le utile acestora. Artistul dorește să se adreseze lumii printr-un „întreg”; un asemenea întreg însă nu-l poate găsi în natură, ci este rodul propriului său spirit sau, dacă vrei, al suflului unei inspirate respirații divine. (Karl Heinemann, *Goethe*, 1899, p. 684). În zilele noastre, O. Wilde spune: „Arta începe de acolo de unde se oprește natura” (*De Profundis*). Întâlnim și la pictori asemenea gânduri. Delacroix spune, de pildă, că, pentru artist, natura nu este decât un dicționar. Și: „realismul ar trebui definit ca un antipod al artei”. (*Jurnal*, ed. Bruno Cassirer, Berlin, 1903, p. 246).

cu ajutorul lui. Iar acest principiu — și acest lucru trebuie iarăși și iarăși repetat — nu poate fi niciodată aplicat cu forța. Dacă însă artistul își acordează sufletul la acest diapazon, operele sale vor suna de la sine pe acel ton. Mai ales în zilele noastre, „emanciparea” progresivă crește pe terenul necesității interioare care, așa cum s-a mai enunțat, este forța spirituală a *elementului obiectiv în artă*. El tinde astăzi să se afirme cu o tensiune deosebită. Formele concrete ale temporalității se relaxează așadar, pentru ca să se poată exprima mai limpede caracterul obiectiv. Formele naturale pun stavile care, în multe cazuri, stau în calea acestei exprimări. De aceea, ele vor fi înlăturate, iar spațiul rămas liber întrebuințat pentru lătura *obiectivă* a formei — construcție în scopul construcției.

Astfel se și explică impulsul, astăzi deja evident, de a se descoperi formele constructive ale epocii. De pildă cubismului, una din formele de tranziție, arată cât de frecvent formele naturale trebuie subordonate cu forța unor intenții constructive, și câte obstacole inutile reprezintă aceste forme în asemenea cazuri.

În orice caz, astăzi se aplică, în general, o construcție denudată care este, pare-se, singura posibilitate de a da expresie caracterului obiectiv al formei. Dacă însă ne gândim la felul în care am definit în cartea de față armonia în sensul ei actual, putem recunoaște spiritul epocii și în domeniul construcției, care ar fi nu construcția evidentă („geometrică”), bătătoare la ochi, destinată să fie cea mai bogată în posibilități, cea mai expresivă, ci construcția ascunsă, ivindu-se pe neobservate din imagine și deci destinată mai puțin ochiului și mai mult sufletului.

Această *construcție ascunsă* poate fi alcătuită din forme aruncate pe pânză aparent întâmplător și între care, tot aparent, nu ar exista nici un raport: absența exterioară a acestui raport înseamnă, aici, tocmai prezența interioară. Relaxarea exterioară înseamnă aici contopire interioară. Iar aceasta rămâne, pentru ambele

elemente, identică: în forma picturală ca și în cea grafică.

Tocmai aici se și află viitorul teoriei armoniei în pictură. Formele care sunt numai „oarecum” în legătură unele cu altele se leagă totuși, în fond, puternic și precis între ele. La urma urmei, și această legătură poate fi exprimată în formă matematică, numai că aici se operează poate mai curând cu cifre impare decât cu cifre pare.

Ca ultimă expresie abstractă rămâne, în oricare gen de artă, numărul (cifra).

Este de la sine înțeles că, pe de altă parte, acest element obiectiv cere rațiune, stare de conștiință (cunoștințele obiective — sunetul de fond, temelie a picturii) ca forțe de *colaborare* neapărat necesare. Iar acest caracter va oferi operei de artă, acum și în viitor, posibilitatea de a spune „sunt” în loc de „eram”.

VIII. OPERA DE ARTĂ ȘI ARTISTUL



Opera de artă se naște într-un mod tainic, enigmatic, „din artist“. Desprinsă de el, opera dobândește o viață autonomă; devine ea însăși o personalitate, subiect independent cu suflu spiritual, dar posedând și o viață materială reală, existând ca *ființă*. Prin urmare, opera de artă nu este un fenomen oarecare, apărut întâmplător și care-și trăiește cu indiferență traiul în lumea spiritului, ci, ca orice altă ființă vie, stăpânește niște forțe active, creatoare. Ea trăiește, acționează și participă la crearea atmosferei spirituale discutate mai sus. Pornind de la acest aspect interior, se poate răspunde la întrebarea dacă opera este bună sau proastă. Dacă este „proastă“, din punctul de vedere al formei sau prea inconsistentă, atunci aceasta înseamnă că acea formă este proastă și incapabilă să provoace în vreun fel pure vibrații sufletești*. Tot astfel, în realitate nu este „bine pictat“ acel tablou în care valorile (inevitabilele „valeurs“ ale

* Opere așa-zis „imorale“ sunt ori cu totul incapabile să provoace vibrații sufletești (în care caz sunt, conform definiției noastre, neartistice), ori pricinuesc și o vibrație sufletească, în măsura în care au măcar, într-o anumită direcție, o formă adevărată. Atunci sunt opere „bune“. Dacă însă, abstracție făcând de această vibrație sufletească, generează și vibrații strict corporale de joasă categorie (cum se spune astăzi), nu ar trebui trasă concluzia că este de disprețuit opera, iar nu persoana care reacționează față de acea operă prin vibrații de joasă categorie.

francezilor) sunt distribuite just sau, aproape științific, în funcție de cald și rece, ci este bine pictat tabloul care are viață interioară. „Un bun desen” este de asemenea, numai acela în care nu se poate interveni în vreun fel fără ca viața lui interioară să fie perturbată, și asta indiferent de faptul că desenul respectiv ar contraveni anatomiei, botanicii sau oricărei alte științe. Aici nu se pune problema dacă o formă exterioară (deci întotdeauna o formă întâmplătoare) este lezată, ci numai problema dacă artistul are nevoie de acea formă în aspectul ei exterior. Tot astfel culorile trebuie folosite nu pentru că ele există sau nu în natură cu anume tonalități, ci pentru că, sunt necesare imaginii în acea tonalitate sau nu sunt. Pe scurt, artistul nu este numai îndreptățit, ci și dator să utilizeze culorile numai în felul necesar scopurilor lui. Nici anatomia sau altele asemănătoare, nici aruncarea peste bord din principiu a acestor științe nu sunt necesare artistului în alegerea mijloacelor sale, ci numai libertatea lui totală*. Această necesitate reprezintă dreptul la o libertate nelimitată, care devine însă infracțiune de îndată ce nu se sprijină pe acea necesitate. Artistic este numai dreptul la spațiul moral interior invocat. În toate domeniile vieții (deci și în artă), acesta este scopul pur. Și în mod special: a urmări fără scop realitățile științifice nu este niciodată un lucru atât de nociv, pe cât este înlăturarea lor nemotivată. În primul caz apare o imitație (materială) a naturii, utilizabilă pentru diverse scopuri speciale**. În al doilea caz, este vorba de o înșelăciune artistică, păcat cu o lungă suită de urmări

* Această libertate fără bariere trebuie să se bazeze pe temeiul necesității interioare (numită și sinceritate). Acest principiu nu aparține însă numai artei, ci și vieții. El este cea mai importantă spadă a adevăratului om superior în fața filistinilor.

** Este limpede că această imitație a naturii, dacă provine de la un artist cu reală existență sufletească, nu va rămâne niciodată o redare ca și moartă a naturii. Sufletul poate vorbi și se poate face auzit și pe această cale. Ca exemple contrastante pot servi peisajele lui Canaletto opuse capetelor de tristă celebritate ale lui Denner (Pinacoteca veche — München).

negative. Primul caz sărăcește atmosfera morală. O împietrește. Al doilea caz o otrăvește și o poluează. Pictura este o artă iar arta, în ansamblu, nu este un simplu mod de a crea fără scop lucruri care se pierd în gol, ci o forță cu finalități, trebuind să slujească dezvoltării și rafinării sufletului omenesc — mișcării triumfului. Artă este limbajul care, în forme numai ei proprii, vorbește sufletului despre lucruri; care reprezintă pentru suflet pâinea lui zilnică, accesibilă lui numai în aceste forme.

Dacă artă se sustrage acestei sarcini, atunci rămâne în continuare un gol fiindcă nu există nici o forță în stare să înlocuiască artă*. Întotdeauna, atunci când sufletul omenesc trăiește mai puternic, artă devine și ea mai vie, deoarece între suflet și artă există o legătură, prin acțiune și împlinire reciprocă. Iar perioadele când sufletul este tulburat și neglijat datorită concepțiilor materialiste, necredinței și eforturilor exclusiv practice decurgând de aici, apare opinia că artă „pură” nu este destinată omului, în scopuri specifice, ci că e lipsită de finalități, că artă există numai pentru artă („l'art pour l'art”)**). În felul acesta, legătura dintre artă și suflet este pe jumătate anesteziată. Lucrul se răzbună însă curând, fiindcă artistul și privitorul (care comunică între ei cu ajutorul limbajului sufletului) nu se mai înțeleg, iar privitorul întoarce artistului spatele sau îl consideră drept un scamator ale cărui îndemânări și inventivități exterioare sunt de admirat. În primul rând deci, artistul trebuie să încerce schimbarea situației, recunoscându-și datoria sa față de artă, dar și față de sine însuși, și socotindu-se nu un stăpân al lucrurilor, ci slujitorul unor scopuri superioare și ale cărui obligații sunt precise,

* Acest gol poate ușor fi umplut cu otravă și gunoi.

** Această opinie reprezintă unul din puținii mijlocitori ideali în asemenea vremuri. Este un protest inconștient împotriva materialismului care dorește ca totul să fie practic și funcțional. Dovedește și cât de puternică și de indestructibilă este artă, precum și forța sufletului omenesc, veșnic viu, care poate fi amețit, dar nu ucis.

mari și sacre. El trebuie să se *autoeduce* și să se adâncească în propriul suflet, să-și cultive mai întâi și să-și dezvolte acest suflet propriu pentru ca talentul său să aibă ceva de înveșmântat și nu să arate ca mănuașă pierdută a unei mâini necunoscute; doar aparența goală și fără sens a unei mâini.

Artistul trebuie să aibă ceva de spus, pentru că nu stăpânirea formei este datoria lui, ci adaptarea respectivei forme la conținut.*

Artistul nu este copilul răsfățat al vieții: el nu are dreptul să trăiască fără obligații; el are o muncă grea de îndeplinit, care adesea va fi o cruce de dă. El trebuie să știe că fiecare din faptele, sentimentele, gândurile lui, constituie materialul fin, intangibil, dar solid, din care vor rezulta operele sale și că, tocmai de aceea; el nu va fi liber în viață, ci numai în artă. De aici decurge de la sine faptul că artistul are de trei ori răspunderi în plus, în comparație cu cineva care nu este artist: 1. trebuie să restituie talentul primit; 2. trebuie ca faptele, gândurile, sentimentele lui, ca și ale celorlalți oameni să creeze o atmosferă spirituală, în așa fel încât aerul să fie transfigurat și nu poluat, și 3. aceste fapte, gânduri, senti-

* Este sigur clar că aici ne referim la educația sufletului și nu la necesitatea de a forța intrarea unui conținut premeditat în orice operă sau de a da forțat o haină artistică acestui conținut. În asemenea cazuri, n-ar rezulta decât o treabă seacă fără suflet. Am mai spus-o: adevărata operă de artă se naște în chip misterios. Nu, dacă sufletul unui artist este viu, atunci nu are nevoie de sprijinul teoriilor și al cugetărilor intelectului. De la sine, sufletul artistului va găsi ce are de spus, ceva ce s-ar putea să-i fie, pentru moment, chiar artistului însuși, încă neclar, confuz. *Glasul interior al sufletului* îi și spune acestuia de care formă are nevoie și de unde s-o ia (din „natura” exterioară sau interioară). Orice artist care lucrează după așa-numita intuiție știe cât de subit și de neașteptat o formă inventată de el îi devine antipatică și cum ca „de la sine”, o alta, potrivită se instalează în locul celei dintâi, respinsă. Bücklin spunea că o operă de artă adevărată trebuie să fie o grandioasă improvizatie, adică reflexia, construcția, compoziția anterioară să nu fie decât trepte premergătoare, pe care se ajunge la felul care i se poate înfățișa și artistului însuși în mod neașteptat. În acest fel va trebui înțeleasă și folosirea următorului contrapunct.

mente, trebuie să servească drept material pentru creațiile sale care, la rândul lor, vor activa atmosfera spirituală. Artistul nu este numai un „rege”, cum îl numește Sar Péladan, în sensul că ar deține o mare putere, ci și în sensul că obligațiile lui sunt mari.

Dacă artistul este un preot al „frumosului”, atunci acest „frumos” se cuvine și el căutat în cadrul aceluiași principiu al *valorii interioare*, pe care l-am întâlnit pretutindeni. Acest „frumos” poate fi măsurat numai cu măsura dimensiunii *interioare* și a *necesității* care ne-au adus și până acum, peste tot și în orice împrejurare, adevărate servicii.

Este frumos ceea ce provine dintr-o necesitate sufletească interioară. Este frumos ceea ce este interior frumos.*

Unul din primii precursori, unul din primii compozitori spirituali ai artei actuale din care se va desprinde arta de mâine — Maeterlinck —, spune: „Nu există pe lume nimic mai însetat de frumusețe și mai ușor de înfrumusețat decât un suflet omenesc... De aceea și sunt foarte puțini aceia în stare să reziste dominației unui suflet dăruit frumuseții**.

Iar această calitate a spiritului este unsoarea cu ajutorul căreia mișcarea lentă, abia vizibilă, temporară și aparent stagnantă, totuși continuă, de neîntrerupt, a triunghiului spiritual, devine posibilă, înaintează și se înalță.

* Prin acest „frumos” nu se înțelege, desigur, morala exterioară sau chiar interioară în sensul general și obișnuit în circulație al termenului, ci *tot ceea ce*, chiar și în forma cea mai intangibilă, rafinează și îmbogățește sufletul. De aceea, în pictură de exemplu, *orice* culoare este interior frumoasă, pentru că orice culoare provoacă o vibrație a sufletului, iar *orice vibrație* îmbogățește sufletul. Astfel, poate fi frumos, pe plan interior, orice este urât pe plan exterior. Așa este în viață, la fel ca și în artă. De asemenea, nimic nu poate fi „urât” în efectul său interior, adică în acțiunea asupra celorlalți.

** *Despre frumusețea interioară* (K. Robert Langewiesche Verlag. Düsseldorf și Leipzig, p. 187).

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

Cele opt reproduceri alăturate constituie exemple ale tendințelor constructiviste în pictură.

Aceste tendințe se împart în două grupe principale:

1) Compoziția simplă, subordonată unei forme simple și ușor descifrabile. Numesc acest fel de compoziție *melodică*.

2) Compoziția complicată, compusă din mai multe forme, la rândul lor subordonate unei forme principale, clare sau voalate. Această formă de bază poate fi, exterior vorbind, foarte greu de găsit, motiv pentru care fundamentarea interioară dobândește un accent deosebit de puternic. Acest fel de compoziție complicată o numesc *simfonică*.

Între cele două grupe principale se află diverse forme de tranziție, în care principiul melodic este în mod necesar prezent. Întregul mers al dezvoltării seamănă frapant cu cel muzical. Devieri ale celor două demersuri evolutive rezultă dintr-o altă lege asociată, care a fost însă până acum înfrântă, în cele din urmă, de prima lege a evoluției. De aceea, asemenea devieri nici nu au un caracter de criteriu decisiv. Dacă din *compoziția melodică* se elimină figurativul și se înlesnește astfel dezvoltarea formei picturale ce-i stă la bază, se descoperă forme geometrice primitive sau un sistem liniar,



utile mișcării de ansamblu. Această mișcare de ansamblu se va repeta în fragmentele singulare, uneori cu variante izolate ale liniilor și formelor. Acestea pot servi în acest ultim caz unor scopuri diverse. Ele pot constitui, de pildă, un soi final căruia îi voi da numele muzical de „fermata”*. Toate aceste forme constructive dețin un sunet interior simplu, pe care-l are orice melodie. Prin Cézanne și, ulterior, prin Hodler, trezite la o nouă viață, aceste compoziții melodice au primit în vremea noastră și denumirea de *ritmice*. Aici s-a aflat miezul renașterii aspirațiilor compoziționale. Este totuși clar, de la prima vedere, că limitarea conceptului de „ritm” în exclusivitate la acele cazuri, este exagerată. După cum în muzică orice construcție posedă un ritm propriu; după cum în distribuția absolut „întâmplătoare” a lucrurilor în natură există întotdeauna și un anume ritm, tot astfel se întâmplă și în pictură. Atâta doar că în natură acest ritm nu ne apare întotdeauna evident, deoarece nici scopurile naturii (uneori tocmai în cazurile importante) nu ne sunt clare. Această alcătuire neclară este numită, de aceea, aritmică. Distanța dintre ceea ce este ritmic și ceea ce este aritmic devine prin urmare cu totul relativă și convențională. (Întocmai ca și distanța dintre consonanță și disonanță, care în fond nici nu există.)**

În epocile artistice ale trecutului, în multe picturi, xilogravuri, miniaturi etc. se întâlnesc compoziții „ritmice” mai complicate și cu puternice semnalizări ale principiului simfonic. Să ne amintim doar de vechii maeștri germani, persani, japonezi, de icoanele rusești și în special de foile gravate populare etc. etc***. În

* A se vedea, de exemplu mozaicul din Ravenna, în care grupul principal formează un triunghi. Spre acest triunghi, figurile celelalte se apleacă în mod tot mai puțin observabil. Brațul întins și perdeaua de pe ușă constituie „fermata”.

** Drept exemplu al acestei construcții melodice de ritm deschis, pe deplin evidente, poate fi examinat tabloul lui Cézanne „Femei la baie”.

*** Multe din tablourile lui Hodler sunt compoziții melodice cu ecouri simfonice.

aproape toate aceste opere, compoziția simfonică este încă foarte puternic legată de cea melodică. Ceea ce înseamnă că atunci când este înlăturat conținutul obiectualității și dezvăluită astfel structura compozițională, iese la iveală o compoziție edificată pe baza unui sentiment de liniște, de repetare calmă, și pe baza unei distribuții relativ egale*.

Involuntar revin în memorie vechi compoziții corale, Mozart și, în cele din urmă, Beethoven. Toate acestea sunt opere mai mult sau mai puțin înrudite cu arhitectura măreață, solemnă și calmă a domului gotic. Echilibrul și distribuția proporționată a componentelor sunt diapaazonul și baza spirituală a unor astfel de construcții. Asemenea opere aparțin formelor de tranziție.

Ca exemple de compoziții simfonice noi, în care elementul melodic își găsește o întrebuințare numai uneori și numai în calitate de componentă subordonată, dobândind însă totodată și o nouă structură, am adăugat trei reproduceri după picturile mele.

Aceste reproduceri exemplifică trei surse inițiale:

1) Impresia directă venită din „natura exterioară” și care se exprimă printr-o formă grafic-picturală. Numesc aceste imagini *Impresii*.

2) Expresii provenite în primul rând din inconștient, născute subit din demersuri de ordin interior, deci impresii venite din „natura interioară”. Acest gen de imagini le numesc *Improvizații*.

* Aici joacă un rol important tradiția, mai ales în arta devenită populară. Opere de acest fel se nasc cu deosebire în perioada de înflorire a unei epoci de cultură artistică (sau pătrund în cea următoare). Înflorirea deschisă, pe deplin formată, răspândește o atmosferă de liniște interioară. În perioadele de germinație sunt prezente prea multe elemente combative, în opoziție și inhibante, pentru ca liniștea să poată dobândi o notă vizibil dominantă. În ultima ei esență însă, firește că orice operă serioasă este liniștită. Numai că această liniște ultimă (grandoare) nu stă ușor la îndemâna omului contemporan cu opera. Orice operă serioasă sună, pe plan interior, la fel ca și sublimele cuvinte: „Sunt prezent”. Iubirea sau ura față de operă se evaporă, se dizolvă. Sunetul acestor cuvinte durează veșnic.

3) Expresiile care se formează în spiritul meu, într-un fel asemănător (dar foarte lent) și pe care, după primele schițe, le examinez și le prelucrez timp îndelungat și aproape cu pedanterie. Acest gen de imagini le numesc *compoziții*. Aici rolul dominant îi revine rațiunii, conștiinței, intenționalității, finalității. În același timp însă, dreptatea nu-i revine calculului, ci mereu sentimentului. Ce fel de construcție inconștientă sau conștientă stă la baza fiecăruia din cele trei genuri ale imaginilor mele, va deveni desigur limpede pentru cel ce citește cu răbdare cartea de față.

În încheiere aș dori să observ că, după părerea mea, noi ne apropiem tot mai mult de vremurile compoziției conștiente, raționale, că în curând pictorul va fi mândru să-și declare operele ca fiind *constructive* (în contrast cu impresionistii puri, mândri de faptul că nu știau să explice nimic), că ne aflăm de pe acum în epoca unei creații cu finalitate și că, în sfârșit, acest concept al picturii este organic legat de noua înfăptuire deja începută a unui nou imperiu spiritual, întrucât acest concept este sufletul unei *epoci a înaltei spiritualități*.

Prefață	5
---------------	---

A. GENERALITĂȚI

I. Introducere.....	15
II. Mișcarea.....	22
III. Cotitură spirituală	28
IV. Piramida.....	43

B. PICTURA

V. Acțiunea culorii	49
VI. Limbajul formelor și al culorilor	55
VII. Teorie.....	94
VIII. Opera de artă și artistul	109
Cuvânt de încheiere.....	115

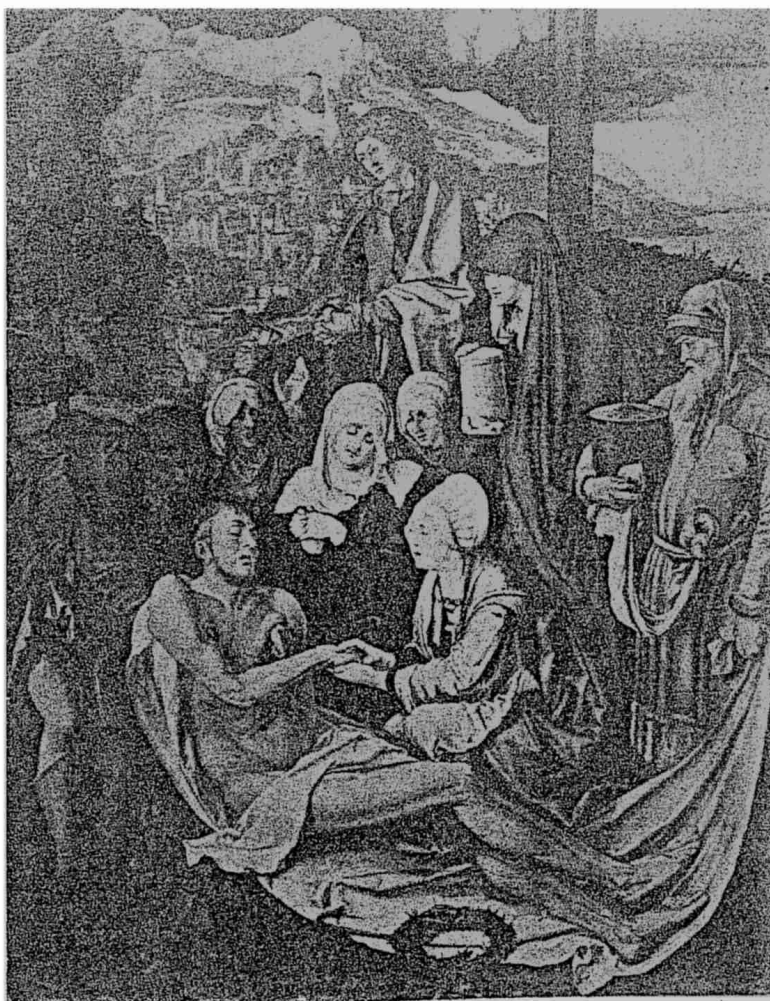


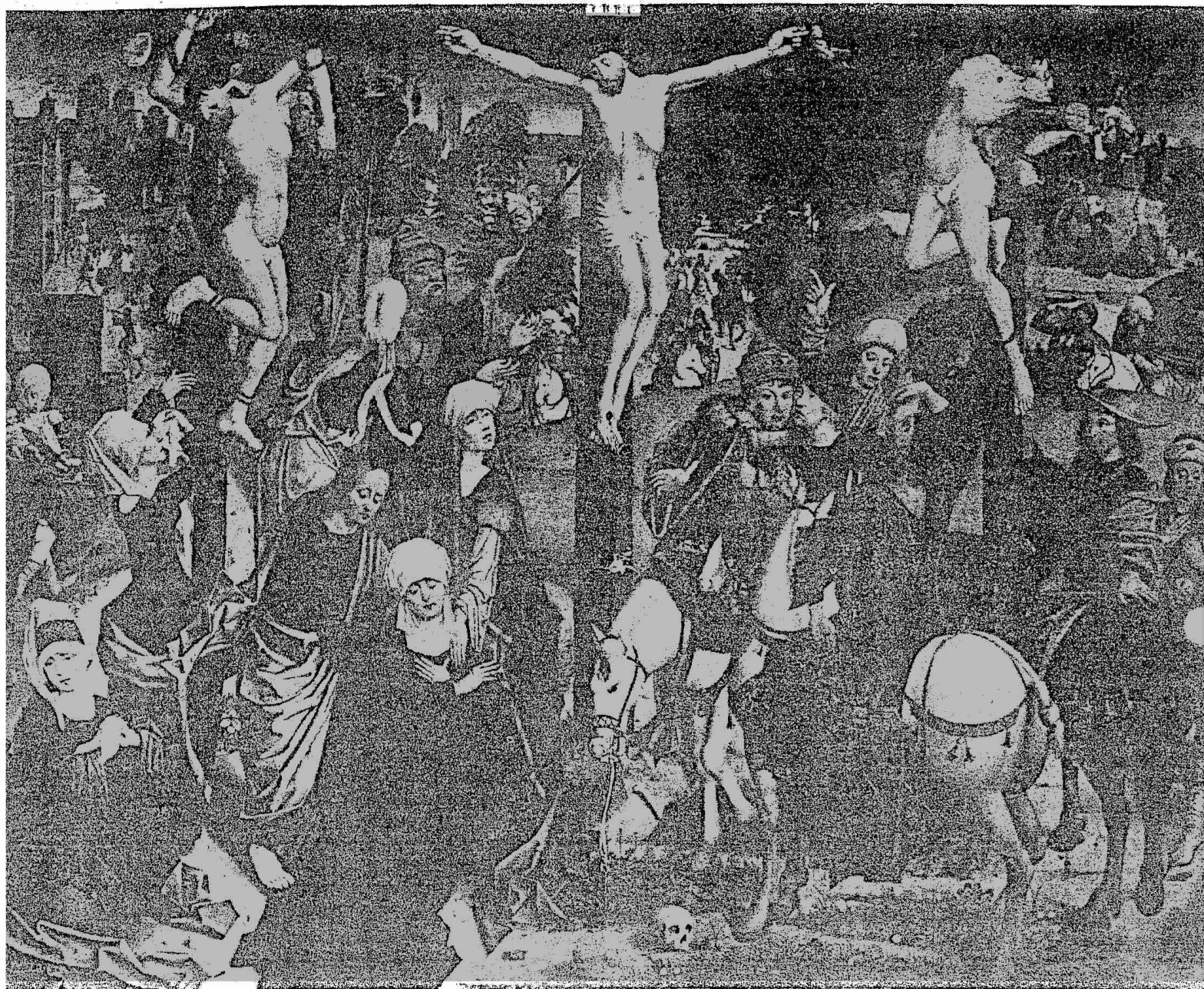
1. Împărăteasa
Teodora
și suita sa.
Mosaic,
San Vitale,
Ravenna,
sec. IV



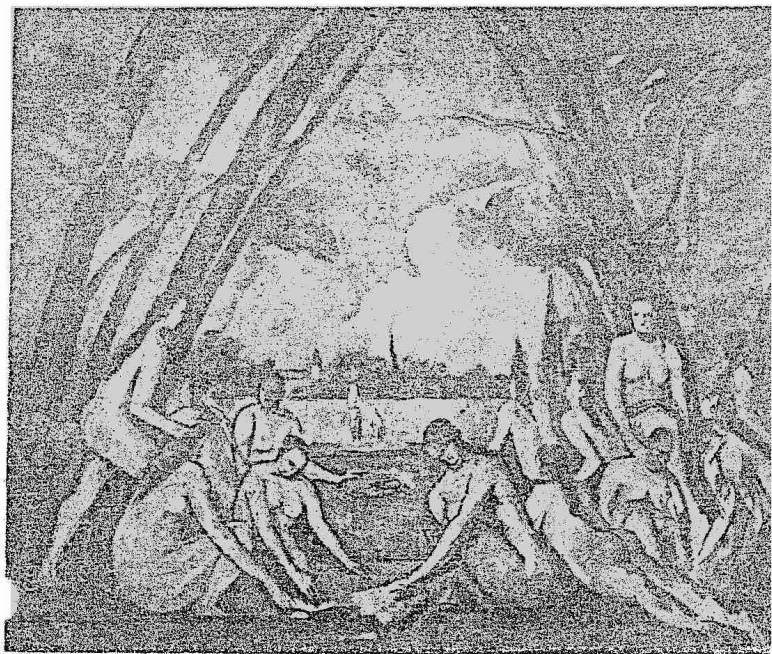
2. RAFAEL, *Sfânta Familie (din casa Canigiani)*
Pinacoteca Veche, München

3. ALBRECHT DÜRER, *Plângerea lui Christos*
Pinacoteca Veche, München





4. VICTOR și HEINRICH DÜNWEGGE, *Răstignirea lui Christos*
Colecția bavareză de pictură, München



5. PAUL CÉZANNE, *Femei scăldându-se*. 1895-1905

6. WASSILY KANDINSKY, *Impresie nr. 5*. 1911



7. WASSILY KANDINSKY, *Improvizatie nr. 18*. 1911

APARIȚIA ACESTEI CĂRȚI
A FOST SUBVENȚIONATĂ
DE MINISTERUL CULTURII

Redactor: DOINA MARIAN
Tehnoredactor: KLARA GALIUC

Bun de tipar: mai 1994
Apărut: 1994
Coli de tipar: 5

Tehnoredactare computerizată



„UNIVERS INFORMATIC“

8. WASSILY KANDINSKY.
Compoziție 2, 1910

